PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 17 (186)
WARSZAWA
29 KWIETNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

WILAM HORZYCA

U DROGOWSKAZU

Gdy zaledwie kilkanaście dni temu w uroczystym pochodzie odprowadzono ciało Karola Szymanowskiego na krakowską Skałkę, pomiędzy groby mężów ojczyźnie dobrze zasłużonych — przed chwiejącą się wysoko na czarnym karawanie trumną chyliły się głowy nie tylko tych, powiedzmy to szczerze, nielicznych, którzy byli towarzyszami jego boju o nową w Polsce muzykę, ale — rzecz znamienniejsza i cudowniejsza: także głowy tych, dla których twórczość Szymanowskiego była całkowitą niewiadomą, którzy może nie słyszeli —bo im nawet dane nie było — ani jednej frazy, ani jednej nutki z natchnionych utworów muzyka, teraz odprowadzonego przez nich w skupieniu, w żalu, w boleści. I w błędzie byłby ten, kto by przypuszczał, iż ów hołd Bezimiennego, wyrażony jednym długim spojrzeniem, wlokącym się za trumną, był dziełem nieporozumienia, jako że cóż może prostaczek pojąć z niej, z arystokratycznej, ekskluzywnej, nowatorskiej muzyki Szymanowskiego?

Rzecz ma się w rzeczywistości całkiem inaczej. W tym hołdzie nierozumiejących osiągnięto najwyższe porozumienie, jakie możliwe jest pomiędzy twórcą, artystą, bohaterem, a szeroką społecznością owych jakoby bezimiennych, stojących teraz niemym murem u obydwu brzegów żałobnego konduktu. Cześć bowiem, jaką oddawał ten tłum warszawskiej czy krakowskiej ulicy, nie płynęła ani z fachowego podziwu, ani ze szczególnego rozumienia wszystkiej finezji artystycznej Szymanowskiego, ale z prostego i niezawodnego wyczucia, iż składa się tu homagium komuś nie na miarę zwyczajną, komuś, kto był duchową wielkością, kto odbywał jakieś boje w jakichś nadobłocznych krainach, choć istota owych bojów i krajobraz, w jakim się one odbywały, były tym ludziom nieuczonego serca nieznane i niewiadome. Znane im było natomiast i wiadome w tej chwili to, co niewiadome było wielu „rozumiejącym" i uczonym: że oto w pojęku dzwonów, w dymach palonych ogni odchodzi ktoś tknięty stygmatem przewództwa i wielkości. I mało o kim z taką słusznością można by powtórzyć owe słowa poety, iż „długo płakał lud takiej ofiary, Ognia wonnego i rozbitej czary", jak o Szymanowskim. Tak właśnie płakano przy tych marach.

Nie jest to jednak takim przypadkiem ani zbieżnością jedynie, że przy tych marach stanęli z pochylonymi głowami nie tylko ci z jakże stopniałych dziesięciu tysięcy, ale cała polska społeczność. Pozornie przecież sztuka Szymanowskiego, to sztuka niebiańskiego ale abstrakcyjnego kalkułu, sztuka wtajemniczonych i *dla* wtajemniczonych. A jednak, rzecz znamienna, ktokolwiek ostatnio pisał lub mówił o twórczości Szymanowskiego, ten musiał niechybnie wspomnieć inne jeszcze nazwisko: nazwisko Norwida, tego poety, co za program polskiej sztuki przyjął słowa o podnoszeniu ludowego do wszechludzkiego, tego artysty, który narodowy tej sztuki charakter upatrywał nie tyle i nie tylko w deskrypcji polskości, ile w jej od dna i od wnętrza poczętym wyrazie, w samym „kalkule w duchu", gdzie „duch sam w rachunkach". I gdyby szukać jakichś kluczowych formuł do twórczości Szymanowskiego, z pewnością nie znalazło by się lepiej określających to, co było zwornikiem całego jego dzieła, jak owe słowa norwidowe. Dlatego obcy był mu patos wspaniałych kulis romantycznych, którymi rozkoszowano się w uprzednich dziesiątkach lat. Dlatego nad wszystko miłował Chopina, od którego grobu — wierzył w to razem z Norwidem — powinna się rozwinąć sztuka polska „jak powoju wieniec", sztuka, wyrażająca polskość jako *ens misticum*, a nie jako kształt opisowy, przemawiający łatwą barwnością i ongi narodowym kostiumem. Takie mistyczne w swej istocie rozumienie narodu, sztuki, roli sztuki w społeczności było mu busolą i wówczas, gdy poza polskie wychodził granice. „Nieziemski kałkuł" wielbił też i w sztuce Jana Sebastiana Bacha, w którym widział zawsze alfę i omegę wszelkiej muzyki. Mówiąc o stosunku do Beethovena, powiedział kiedyś, że Beethoven tylko *opisuje* uczucia religijne, gdy Mozart po prostu *jest* religijny. To wreszcie, rzec by można, odwnętrzne spojrzenie Szymanowskiego na każdy kształt artystyczny pozwoliło mu spojrzeć na twórczość ludową od całkiem innej strony, niż się to dzieje zazwyczaj: nie od owego taniego „hop-hop", o którym mówią pierwsze wiersze *Promethidiona*, nie jak [illegible] ale od mistycznego rytmu wewnętrznego, od niezmiernej pracy ducha, od „kałkułu". Być ludowym, znaczyło dla Szymanowskiego tworzyć *tak*, jak lud, w dziewiczości uczuć, jak gdyby świat po raz pierwszy odsłonił swą tajemniczą twarz, a nie stroić się w kolorowe wstążki skradzionej ludowi prawdy, naśladować, i naśladując — kłamać. Tym rozumieniem sztuki i praktycznym jego stosowaniem Szymanowski zespalał się całkowicie z ludem, był — na przekór swej wyłączności — ludowym, ludowym w najgłębszym, norwidowym tego słowa znaczeniu. Nie jest to więc znów jedynie przypadkową zbieżnością, że żegnali go nie tylko „wtajemniczeni" i że na miejsce wiecznego spoczynku jako ostatnie prowadziły go dźwięki góralskiej kapeli.

Z ludem łączyło go jeszcze coś ponadto: rozumienie posłannictwa artysty w społeczności. Daleki był on widzeniu w sztuce czegoś w rodzaju bawidełka dla dorosłych dzieci, czegoś na kształt niefrasobliwych igraszek estetycznych, nie związanych z żadnym dnem i żadnym celem. Tworząc, nie próbował się też nikomu podobać, wiedział bowiem, że sztuka — to heroizm, a być artystą, to być na śmierć i życie wiernym temu tajemniczemu dajmonion, które jest sumieniem wszelkiego artyzmu. Nieraz stawiano go na górze, ukazując mu władztwo nad dalekimi krajami i miastami za cenę czegoś niezmiernie prostego: za uchylenie dumnej głowy, za jakąś bardzo cichą i ledwie dostrzegalną rezygnację z czegoś tak drobnego, że nie warte to nawet spojrzenia. Ktoś, dla kogo sztuka nie była stygmatem heroizmu, uległby, ustąpił, nie brałby na siebie straszliwego brzemienia samotności, pod którym uginać się musi każdy, kto słucha tylko głosu wewnętrznego. Wśród pokus nęcących powodzeniem, dobrobytem, popularnością, Karol Szymanowski stał nieporuszony, wierny swemu sumieniu, nie ustępując ani od jednego choćby drgnienia swej duszy, jeśli było ono jego rzeczywistą prawdą i jego wiarą. Tworzył i pisał nie dla uznania, nie dla oklasków — osobiście, znając swoją wartość, był najskromniejszym z ludzi — ale aby serca Polaków, serca wszystkich ludzi „podnieść, uszczęśliwić" i tą pieśnią, która z polskiej ziemi wyrosła, „cały świat zadziwić". Był z tych, co na konradową tworzyli miarę. Dlatego heroizm był powietrzem jego tworzenia i jego sztuki, choć był to heroizm bardzo daleki temu, który najlepiej czuje się w patetycznym rynsztunku oficjalnego bohaterstwa. Bo ludzi takich, jak Szymanowski, porównać można raczej ze świętymi, aniżeli z przykrawaczami lądów i reformatorami map.



K. SZYMANOWSKI W ROKU 1913

Próżna jest jednak wszelka walka i wszelkie zmaganie, jeśli prędzej czy później nie zabłyśnie nad nimi, niby srebrny pióropusz, taka pieśń jak pieśń Szymanowskiego, ona bowiem, pieśń, jest świadectwem tego, czy jakąś żywą krew wytoczono w jałowiznę chłonących wszystko piasków, czy też w glebę urodzajną, z której w nowym swym przemienieniu wykwita lub wykwitnie nieziemskim natchnieniem i ekstazą. Taka sztuka jest usprawiedliwieniem samego istnienia. I *taka* była sztuka Szymanowskiego: jednym z indygenatów ludzkości, faktem duchowym i społecznym na miarę najwyższą, zdarzeniem rozstrzygającym, czym jest i czym będzie Polska, i nie tylko ona. Bo „słusznie rzekł ów pieśniarz szkocki, że ten co tworzy pieśnie narodu jest mocarzem większym od tego, kto tworzy jego prawa". A właściwie inaczej: ten *tak samo* tworzy prawa, jak inni prawodawcy życia, choćby prawo to, prawo ludzkiego wnętrza, objawiło się tylko jakąś jedną, rozśpiewaną, rozchybotaną nutą.

WILAM HORZYCA



K. SZYMANOWSKI
W LATACH STUDENCKICH

TYMON TERLECKI

TEATR LEONA SCHILLERA

Książka Zygmunta Toneckiego, poświęcona znakomitemu twórcy teatru[1], jest jak na Polskę zjawiskiem zupełnie niezwykłym. Jest to bodaj pierwsza praca osobno wydana, roztrząsająca rolę i znaczenie artysty scenicznego żyjącego, czynnego, obiecującego jeszcze wiele, co najmniej tyle, ile dotąd dokonał.

W krajach o bardziej upowszechnionej kulturze teatralnej należy to do rzeczy zwykłych: na przykład literatura o Reinhardcie liczy sporą ilość pozycyj, żeby wymienić pracę E. Sterna i H. Heralda: *Max Reinhardt und seine Bühne* (1922) czy wielką księgę Hansa Rotha, zawierającą bez mała 300 ilustracyj (Monachium 1930); E. G. Craig, nieuznawany w swojej ojczyźnie, doczekał się przecież w ojczystym języku dużej, cennej książki monograficznej Enid Rose.

U nas było w zwyczaju sumować tylko dorobek aktorów, w mechanicznie oznaczone lata jubileuszowe poświęcać im wianuszki byle gdzie zbieranych, licho rozkwitłych kwiatów („nieśmiertelników“) zdawkowej egzaltacji albo zwykłego nieuctwa. Ostatnio tę udręczającą i wstydliwą piłę „ksiąg jubileuszowych“ zastąpiono zwięzłymi monografiami. W dwu minionych latach ukazało się ich cztery (Junosza Stępowski, Zelwerowicz, Solski, Ćwiklińska). Zdarzyło się raz, że przedwcześnie zmarłego Drabika uratowano dość wcześnie od niepamięci, być może tuż przed tą krawędzią, za którą i sam pan hrabia Skarbek, i stańczyk Koźmian, i uroczy fantasta, wspaniale zwariowany *grand-seigneur* teatru polskiego, Tadeusz Pawlikowski, i Kotarbiński (który bodaj sam o pozostawienie śladu po swej pracy zabiegał), i geniusz teatralny Wyspiańskiego daremnie czekają uznania i osądzenia.

Leon Schiller jest pierwszym, który za życia doczekał się próbnej syntezy. Jeśli się wskaże, że w ślad za studium Toneckiego pojawiła się broszura Wiktora Brumera: *Dwie inscenizacje „Dziadów“*, podejmująca, co prawda nie po raz pierwszy, analizę i ocenę jednego dzieła Schillera w zestawieniu z pierworodną i tradycyjną adaptacją Wyspiańskiego — należało by tu upatrywać symptom znamienny i dodatni. Znamienny w tym, że właśnie Schiller przyciąga uwagę krytyków teatru. Dodatni przez to, iż stanowi wyraz zainteresowania współczesnością teatralną, próbę istotniejszego, głębszego w nią wniknięcia.

Niestety niezwykłość omawianej pracy wyczerpuje się w samym nagim fakcie, żeby tak powiedzieć, ontologicznym, w tym, *że jest*. Przejrzenie merytoryczne, stwierdzenie tego, *jaka jest*, zawodzi prawie całkowicie pokładane nadzieje. Nie spełnia obietnicy zbyt wiele obiecującego tytułu.

Książka Toneckiego powstała z artykułów drukowanych uprzednio w *Drodze* i *Wiedzy i życiu*. Nie pomyślano jej jako całość, ani nie przetopiono później według jednolitego planu. Zadałem sobie trud porównania fragmentu, drukowanego w *Drodze*, z odpowiednimi partiami książki i w ten sposób mogłem przejrzeć „metodę“, jaką autor zastosował, przygotowując rzecz do wydania książkowego. Polegała ona na mechanicznym interpolowaniu pojedyńczych zdań i ustępów w tekst wydrukowany. Tak w ustępie: „Reżyser“ znalazły się pobieżne uwagi o kilku dekoratorach, którzy współpracowali z Schillerem, tym więcej przypominające tu obecność Piłata w Credo, że autor nie sili się na ustalenie ich stosunku wzajemnego, ani stosunku do inscenizatora. Podobnie mechanicznie wszczepiono w I-ym rozdz. (nadmiernie patetycznie zatytułowanym: „My wszyscy z Niego“, t. zn. z Mickiewicza) ustęp o *Królowej Przedmieścia*, utrzymany w stylu pośledniejszego banału recenzyjnego; na końcu tego ustępu doklejono nadmiernie sumaryczne uwagi o *Dziadach*.

W ten sposób powstała książka składankowa, chaotyczna, myląca perspektywy czasowe (*Dziady* omówiono przed oznaczeniem związków z Craigiem, działalność Teatru Bogusławskiego, leżąca przecież na linii formalizmu Craiga, znalazła się w ustępie: „Ariel czy Kaliban?“). Zmylenie perspektyw, pogłębione pomieszaniem podstaw podziału czy rozróżnień, zawiera przyjęcie czterech kierunków działalności Schillera: 1) tworzenie polskiego stylu monumentalnego, 2) neorealizm, 3) prąd stylizatorski, „teatr małych form“, poczęty z zainteresowań Schillera dla *commedii dell'arte*, 4) „wykuwanie stylu nowego teatru społecznego, dramatyka idei socjalnych“. Miesza tu Tonecki zasadę formalną (jak neorealizm) z treściową („dramatyka idei socjalnych“). Wywołuje to w dalszym ciągu rozważań zamęt pojęć i osądów.

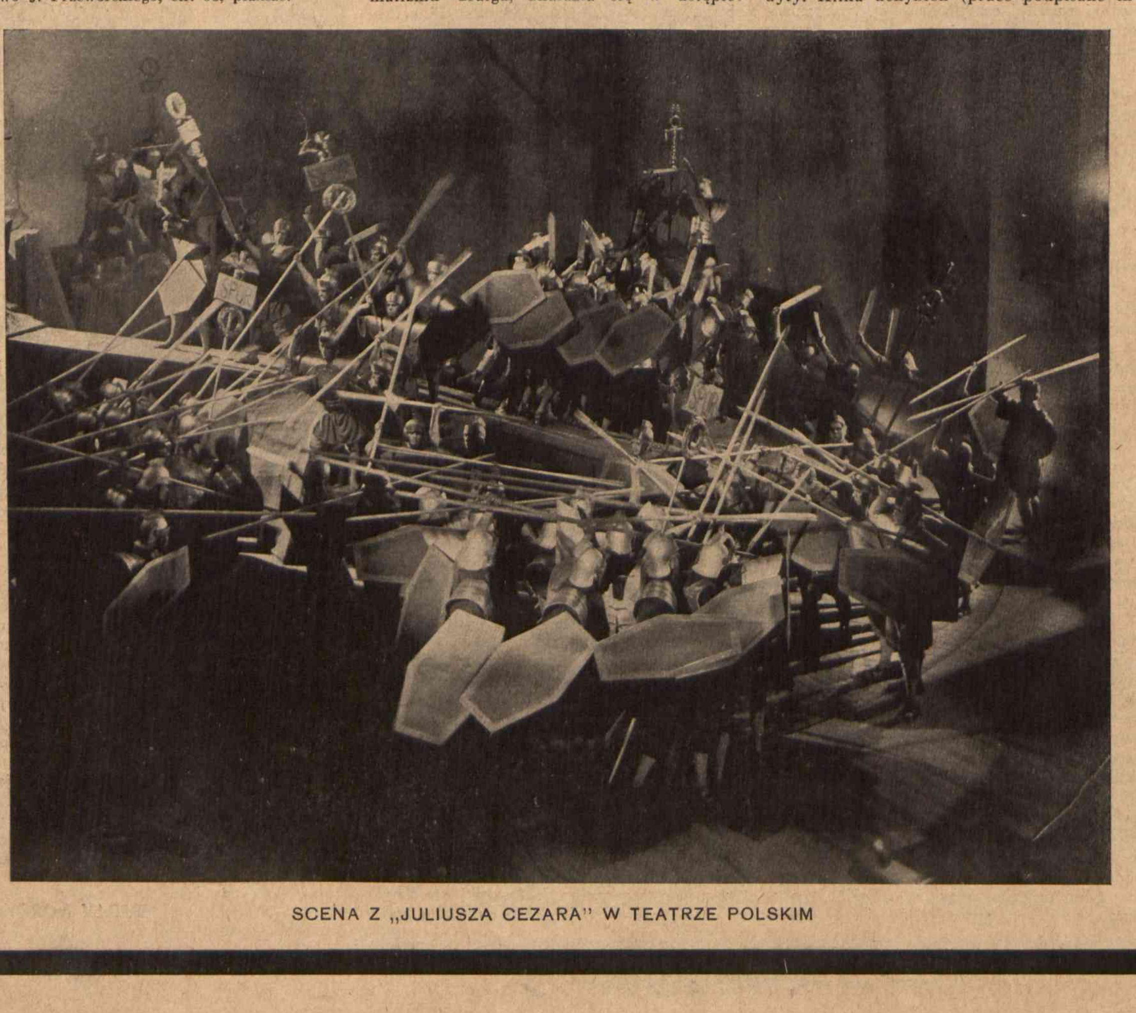
Zasadniczy niedostatek kompozycji studium wyrównuje w pewnym stopniu końcowa, najcenniejsza część, właśnie nie literacka, ale inwentaryzacyjna, przynosząca pełne zestawienie prac Schillera aż do *Judyty*. Kilka uchybień (prace podpisane innymi nazwiskami bez wyjaśnienia włączono do prac Schillera), kilka przeoczeń (*Dziady* w Wilnie) — nie przeszkadza śledzić drogi ewolucyjnej twórcy polskiego teatru monumentalnego.

Ta nieudolność, odręczność, przypadkowość, jaką zdradza kompozycja książki ujawnia się też w stylu. Usadzony gęsto truizmami, ożywia się od czasu do czasu w tak mało szczęśliwych określeniach, jak „kunsztowna, żywa i realna fantazja“ (o *Królowej Przedmieścia*), „włóczęgowy kabotynizm“ itp. Często popada autor w styl aforystyczny, w styl twierdzeń bez przesłanek, styl przesłanek, z których nic nie wynika. Myśl rwie się, nie ma wiązań pomiędzy zdaniami, „acapity“ zaczynają się od tych samych słów.

Gorsze od tego są błędy rzeczowe drobne i większe. Autor używa bez wahania słowa: misterium i moralitet, jako synonimów. Teatr średniowieczny stanowi jego piętę Achillesową. W poprzednio wydanej, zresztą cennie informującej broszurce: *Architektura i technika w inscenizacji współczesnej* (1936) znalazło się twierdzenie, że „widowiska religijne, misteria, pastorałki odbywały się dookoła tabernaculum...“, co zawiera kilka błędów naraz, bo pastorałka jest pojęciem wieloznacznym, a misterium stanowi formę teatru średniowiecznego mocno późniejszą od pierwszej fazy liturgicznej. Zrozumiałe, że w tym stanie rzeczy ocena stosunku Schillera do tego teatru, dla którego wraz z Craigiem żywi kult głęboki — stanowi jeden stek nieporozumień. Z kategorii błędów cięższego kalibru wystarczy przytoczyć pomieszanie koncepcyj teatru Wagnera i Craiga, gdy w rzeczy samej różnią się one mocno. Dla twórcy *Nibelungów* teatr był „syntezą sztuk“, dla ojca nowoczesnej reformy teatralnej stanowi sztukę autonomiczną i integralną, *art of the theatre*. Pierwszy pisał: „dramat osiąga całą możliwą pełnię tylko wtedy, jeśli w nim każdy odrębny rodzaj sztuki także swą pełnię osiąga“, drugi protestował przeciw ujmowaniu teatru jako „aneksu“ innych sztuk: „malarz tworzy dzieło malarskie, które ma wartości malarskie i nic więcej. Muzyk dzieło muzyczne, poeta literackie. To wszystko nie ma nic do czynienia ze Sztuką Teatru“. Równie naiwne i błędne jest powiązanie Craiga, głosiciela czystej, antyutylitarnej sztuki, z Jerzym Sorelem, twórcą syndykalizmu, który sztukę podporządkowywał celom użytkowym (por. jego odczyt: *La valeur sociale de l'art*, 1901).



SCENA Z „NIEBOSKIEJ“ W TEATRZE IM. BOGUSŁAWSKIEGO



SCENA Z „JULIUSZA CEZARA“ W TEATRZE POLSKIM

[1] ZYGMUNT TONEECKI: *Leon Schiller a reżyseria nowoczesna*, Warszawa 1937. Wydawnictwo J. Przeworskiego, str. 58, plansze.

Wiele podobnych błędów wynika u Toneckiego z bezkrytycznej i zmechanizowanej drugorzędności. Cały wstęp jest osobliwym *pêle-mêle* pochwytanych informacyj. Nie uchroniono się tu od przeoczeń (np. *Théâtre d'Art*), z drugiej strony nie poddano wiadomości dość celowej selekcji, ani ujęto dość precyzyjnie. Ni stąd, ni zowąd wyskakuje zdanie wyraźnie skądś ekspatriowane, mające gdzieś swoją rację istnienia, ale pozbawione jej we wstępie informacyjnym: „naturalizm był prądem zwycięskiego mieszczaństwa w okresie rozkwitu przemysłu i techniki" i zaraz jeszcze gorzej, oczywiście *alinea*, w sposobie i tonie apodyktyczno-aforystycznym: „naturalizm, jako metoda ujmowania życia, a nie jako ideologia, jest wspólny każdej nowej klasie społecznej, na początku wnosi inne, żywe widzenie rzeczywistości i pragnie ją najwierniej oddać".

Ta drugorzędność ma charakter nieco bardziej delikatny w odniesieniu do całej literatury o Schillerze, która wyprzedziła pracę Toneckiego. Mimo, że rości sobie ona pretensje do definitywności, iż pomieszcza sążniste *resumé* francuskie (w świetnym przekładzie Karbowskiej), nie podaje bibliografii i nie wspomina prac wcześniejszych (Zawistowskiego, Horzycy, Tretera, moich). W teatrologii polskiej panuje ciągle jeszcze prawo dżungli. Ponieważ z reguły nie wydaje się osobno studiów teatrologicznych, właśnie poza tymi mniej cennymi i istotnymi — nieustannie zatracają się wysiłki i dokonania, wszystko wsiąka jak woda w piasek, lub wypływa za inną miedzą i pod inną nazwą. W ten sposób rwie się ciągłość, raz po raz zaczyna się na nowo albo też robi wrażenie, jakby się na nowo zaczynało. I ten beztradycjonalizm — jest jednym z drastyczniejszych „niedomagań teatrologii polskiej", którego Brumer w swojej na ogół trafnej diagnozie nie uwzględnił.

Jeśli się o pracy Toneckiego powiedziało tyle złych rzeczy, trzeba lojalnie podnieść i te, które są dobre. Ta książka dyletanta jest książką entuzjasty, ożywia ją prąd szlachetnej pasji. Mimo wszystkich braków przebija poprzez karty dostatecznie wyraziście profil twórczy Schillera, z prądu osobistego przeświadczenia oddziela się mocna sugestia. Gdyby autor nie był zaniedbał określenia pochodności twórcy nowych *Dziadów* od Wyspiańskiego, filiacyj ze środowiskiem krakowskim, zwłaszcza z dokonanymi tu pierwszymi próbami dramatu romantycznego (Kotarbiński), gdyby oznaczył bliżej jego stosunek do „Reduty", wmieścił go w epokę, ustalił stanowisko wobec zastanego układu rzeczy w teatrze polskim (resztki realizmu „Rozmaitości", reinhardtowski eklektyzm Szyfmana)—ten profil byłby zyskał na pełni, sugestia na sile. Szczególnie nie dostaje tak obszernemu ujęciu bardziej szczegółowej analizy postulatów teatralnych Mickiewicza. Jak one były dla „kraju lat dziecinnych" Schillera ważne, dowodzi studium Ostapa Ortwina *O teatrze tragicznym* z 1902 roku, powtórzone świeżo w książce: *Próby przekrojów* (Lwów 1936). Chciało by się też widzieć szerzej uwzględnioną działalność pisarską Schillera, niezmiernie interesującą i swoistą, dopraszającą się już zebrania i powszechniejszego udostępnienia. Chciało by się też wśród ilustracyj oglądać podobizny makiet schillerowskich, które by go pokazały jako kompozytora plastycznego, wyprzedzającego wizją tworzenie w materiale sceny, podobnego w tym do Craiga, Jessnera, Meyerholda. Ale to już są żądania napewno zbyt wygórowane.

Autor celowo dobrał obfity materiał ilustracyjny. Dwadzieścia z górą fotografii wymownie popiera zestawienie prac Schillera. Poprzez te dwa niewątpliwie cenne, obiektywne ujęcia ukazuje się dzieło wielkie, streszczające historię sceny polskiej po wojnie, dzieło mimo wszystkich pozornych zmyleń, zboczeń, gwałtownych skrętów jednolite, dzieło integralnego artysty teatru, idące — jak tego sam pragnął i jak sam określał — „w rytmie Ducha Narodu i Współczesności".

TYMON TERLECKI

HENRYKA ŁAZOWERTÓWNA

ŁĄKA

Tam, gdzie jaskry są najzłocistsze
i mięta najbardziej kosmata,
dobrze było któregoś lata
chodzić z pierwszym miłosnym listem.

Dobrze było w macierzance, jak w szczęściu,
osiemnaście lat dziko wytarzać
i do trawy chłodnego chrzęstu
rozpaloną przypadać twarzą.

I odfruwać na miłosnych słowach
jak na skrzydłach — w Lazurowe i Złote...
I żeglować w górze — i z powrotem
spadać w zioła pachnące i płowe.

...Potem były dni jak suche badyle,
noce, pustką dzwoniące, jak deszczem — —

W innych trawach zmierzch kroki pomylił,
w inne niebo wiatr smutek wszeleścił.

Trzeba umieć odejść na zawsze,
gorzki czar jak szal z ramion odrzucić,
żeby potem móc za siebie popatrzeć
i raz jeden — bez pośpiechu — powrócić.

I palcami do skroni przycisnąć
cierpką mądrość lat dwudziestu sześciu
i łagodnie o łące pomyśleć
i o czyimś nieznajomym szczęściu.

Może znów ktoś tam chodzi po nocy
pod gwiazdami słodkimi jak wiśnie,
i przymyka olśnione oczy,
i radością się z nagła zachłyśnie —

i w brunatną, wonną skórę ziemi,
w szorstki fiolet macierzanek i lebiody
ramionami, wargami gorącymi
wcałowuje pijaną młodość...

— Niech go przyjmie najwierniej, najtkliwiej
tamta łąka, szaleństwu łaskawa,
niechaj odda jego dłoniom chciwym
szczęście, w swoich zagrzebane trawach —

niech muzyka czerwcowa, świerszczowa
jego serca gody uświetni,
i niech długo mu płonie nad głową
słodki księżyc osiemnastoletnich...

HENRYKA ŁAZOWERTÓWNA

POLSKA ZAPOMNIANA



KODEŃ. KOŚCIÓŁ GOTYCKI — fot. C. B. I. S.

ALFRED ŁASZOWSKI

O POSTAWIE POETYCKIEJ

W gwiazdkowym (169) numerze *Pionu*[1] Włodzimierz Pietrzak dokonał krytyki imperializmu lirycznego. Ta nazwa, obejmująca garść moich rozważań, nie zamyka w sobie teorii. Zanim przystąpię do jej objaśnienia, muszę najpierw wejść w gąszcz nieporozumień. Pochodzą one stąd, że Pietrzak ułatwił sobie zadanie, lekceważąc większość moich zastrzeżeń. Oto jaskrawy przykład: „Łaszowski doradza poetom, aby życie własne traktowali jako materiał eksperymentalny: wprowadza w życie swoisty dualizm: rozdwojony poeta przygląda się własnemu życiu, uczy się od swych przeżyć poezji".

A ja pisałem wyraźnie: „Dla prawdziwego artysty odkrycie nowych doznań jest ważne samo przez się, w danej chwili nie obchodzą go pokusy pisania. Wybiera życie ciekawe i pasjonujące, bo jest aktywny, bo chce je sobie stwarzać i organizować, ceni żywioł dla niego samego. Tkwiąc w nim nie myśli o twórczości".

Jak widać, Pietrzak uprościł moje stanowisko i strywializował je. Teraz walczy już z własnym urojeniem. „Zalecenia Łaszowskiego brzmią jak tęsknota do tych form życia, które obowiązywały bohemę czasów Murgera i Musseta".

Pietrzak nie potrafi myśleć o niczym bez związku z przeszłością. Cechuje go straszliwy brak wyobraźni kulturalnej. Słowo „awantura" lub „przygoda" rozlega się od razu w knajpie dekadentów. Ciąży na nim obsesja mieszczańska. Krytyk mój nie bierze pod uwagę innych możliwości. A oto jedna z nich. Na wieść o wybuchu rewolucji Malraux poleciał do Hiszpanii, by walczyć. To jest także imperializm liryczny. Nie trzeba go sprowadzać do nastrojów pijackich.

Zakłada on, że imperialista „wchodzi we wszelkie układy ludzkich stosunków tylko po to, aby się przekonać, jak one wyglądają dla niego, a nie po to, aby brać w nich pełny udział". Nic podobnego. Odpieram zarzut cytatą. „Nam chodzi o postawę pełną emocjonalnej zaborczości w stosunku do świata". Nie bierna kontemplacja wyglądów, ale właśnie całkowite współbrzmienie.

Z chwilą, gdy nie jesteśmy uczuciowo zaangażowani w danej sprawie, jej irracjonalna dynamika staje się czymś obcym. Chcąc wejść w istotny nurt procesu, imperialista winien uczynić pierwszy krok, „rozjuszyć w sobie napięcia" konieczne dla uzyskania kontaktu z przedmiotem.

Na widok rzeczy skończenie pięknych rodzi się w nas niepokój i niedosyt. Chcielibyśmy brać udział w przysparzaniu urody świata. Samowystarczalny „cud natury" bluźni naszym dyspozycjom twórczym i wyzwala je. *Groza tkwi w pięknie, dokonanym bez udziału dłoni.* Przyroda rzuca wyzwanie. Zachwyt pobudza do działań, ujawnia w człowieku formistę. Tylko czynne wtargnięcie w bieg rzeczy umożliwia ścisły związek z nimi.

Oddaję głos Pietrzakowi: Imperialista liryczny z góry wyrzeka się etycznej odpowiedzialności za swe czyny, ale nikogo o tym nie uprzedza, ta maska daje mu cechy podstępu i fałszywości.

Oczywiście, jeśli założymy, że reprezentant postawy zaborczej odgrywa wobec ludzi rolę widza, nic im w zamian za to nie dając, zarzut okaże się słuszny.

Krytyk mój tworzy sobie dowolne przesłanki i zapisuje je na mój etat ideowy. Protestuję stanowczo. Inaczej rzecz wygląda w istocie. W rozważaniach swych na każdym kroku odżegnuję się od literackiego przeżywania świata. Ta skłonność jest mi obca i wstrętna. Imperializmu lirycznego wbrew sugestiom nie uważam za próbę teorii. Ta nazwa obejmuje po prostu kilka luźnych rozważań. Pietrzak słusznie zwrócił uwagę na brak aspektu etycznego. Trudno dać od razu całokształt, dopiero teraz wynikła potrzeba uzupełnień.

Odpowiedzialność w zakresie doznań uczuciowych! Formy, gwarantujące trwałość związków uczuciowych, nie podlegają mojej kompetencji. Ocena ich wartości leży poza liryką. Chcę ujrzeć odpowiedzialność w przekroju sytuacji życiowej. Sięgam do przykładów. Oto prospekt powieści, pisanej z myślą o wcieleniach imperializmu lirycznego: Dwoje ludzi. Tak zwana więź emocjonalna. I rosnące poczucie daremności przeżyć. Wspomnienia nic nie znaczą. *Trzeba się co dzień zdobywać od nowa prześcigając już zdobyty standard uniesień.* Sprawa jest beznadziejna ze stanowiska psychologicznego, niemniej stanowi przedmiot tragicznych usiłowań. Walka o bogactwo i różnorodność doznań idzie w parze z lękiem. Ich sprawie grozi beztreściowość i wyjałowienie. Nadchodzące lata otwierają perspektywę nudy. Oboje chcą *odroczyć moment przwyczajenia i stabilizacji.* Utrzymać słabnące napięcie, wzmóc akcję i tempo wspólnego bytowania.

Dramat: Poznajemy się do pewnych granic. Przychodzi jednak moment likwidacji zainteresowań. Ludzie przestają być dla siebie ciekawi, więź niknie. Klęska, założona u samych źródeł związku irracjonalnego, dochodzi do głosu. Konflikt wyzwala obie strony w atmosferze wysokich natężeń. Zamiast powolnego upadku, kulminacyjny finał. *Odpowiedzialność za „wysoką klasę" rozgrywki uczuciowej przeciwstawiam mieszczańskiej idei wzajemnych ubezpieczeń.* Liryk winien uchwycić istotną dialektykę uczuć, obnażyć w nich czynnik rozkładu i zapowiedź grożących katastrof.

Każdy poryw niesie z sobą echo destrukcji. Stąpamy po złożach pól dynamitowych. Dramaturg stwarza fakty dokonane. Poeta nadaje wyraz momentom pośrednim. Stan niepewności, zaciekawienia i oczekiwania, chwile, uwięzione pomiędzy i wśród, zdradzają artyście właściwy układ losu, jego sens i treść wieloznaczną. Liryk ujarzmia „nienazwane, niejasne", potencjalny ferment zapowiedzi. Dostrzega akcję w obrębie kilku minut.

Pietrzak zakłada istnienie czynnika wartościującego w sztuce. Powołuje się na słowa Conrada: „Poezja wymierza światu widzialnemu i niewidzialnemu najwyższą sprawiedliwość". Patetyczne, ale — czy prawdziwe? Mój stosunek do tych spraw jest inny. Rzeczy bronią się przed słowem, które je ujarzmia i odkrywa do dna. Twórczość artystyczną uważam za akt gwałtu, widzę w niej czynność zdobywczą, zabieg imperialistyczny. Dochodzimy do przedmiotu po szczeblach słów niezgrabnych i bijących obok. Wyrazy nietrafne piętrzą się jak barykady. Skoro wypowiem treść zjawiska, przestaje ono być dla mnie źródłem energii i uroku. „Traci dziewiczość". Wielki artysta kopie przepaść między społeczeństwem a światem. Narzuca współczesnym swój sposób widzenia, dyktuje kategorie estetyczne. Wysuwając pewne właściwości kosztem innych, narzuca subiektywną wizję przedmiotu. Za sprawą celnego wyrazu piękno rzeczywistości traci swój autonomiczny, samoistny charakter. Staje się łupem, zdobyczą dzieła sztuki. Oto najprostszy przykład: limba, szumiąca na urwisku, budzi zachwyt przechodniów. Piękny widok zostaje przelany na papier i z tą chwilą drzewo „traci monopol" na wywoływanie uczuć estetycznych. Artysta odebrał mu prawo wyłączności. Zwielokrotnił byt drzewa i uzależnił je od swoich marzeń. Tak zjawiska przestają być czymś jedynym i niepowtarzalnym. Nie możemy się pogodzić z myślą, aby mogły istnieć bez nas. Uroda rzeczy pobudza człowieka do działań, bo uroda jest źródłem energii. Ożywieni nią zwracamy się przeciw obiektom zachwytu, by wydrzeć im tajemnicę odrębności, tak jak niegdyś Prometeusz wydzierał ogień bogom. W tym znaczeniu sztuka staje się „czynnością bluźnierczą", dąży bowiem do pomnożenia i uchwycenia tego, co z natury swojej jest niepowtarzalne.

Jedyność broni się przed reprodukcją, bo reprodukcja oznacza dewaluację jej wartości. A cóż dopiero, kiedy artysta przeobraża ją i zamiast powtarzać, czerpie z niej podnietę dla wizji indywidualnej. Dochodzi w nim do głosu „szatańska pycha" zdobywcy. Bo naturalizm jest zawsze aktem bałwochwalstwa i podporządkowania hegemonii rzeczy. W momencie odkrywczego przeobrażenia pierwowzorów zaczyna się twórczość, będąca wyrazem zwycięstwa artysty nad rzeczywistością. Aby zyskać istotną samodzielność, musimy odebrać zjawiskom byt autonomiczny i uzależnić je od siebie na drodze przekształceń. Oto konflikt między poetą a źródłem zachwytu: Rzeczy bronią się. Świat walczy o swą niepodległość, chce być niezawisły i niepowtarzalny. Sprawujemy nad nim tyranię wyrazu. Rzecz, ugodzona słowem, „oddaje się", powierza i traci ładunek znaczenia metafizycznego. Określając przedmioty, zniewalamy je.

Rewia autorytetów z Brzozowskim na czele! Jak długo jeszcze przeciwnicy nasi walczyć będą pod osłoną patronów i nauczycieli. „Poezja jest nie tylko spowiedzią, ale i formą katharsis w nowej rzeczywistości, którą sztuka tworzy".

Szkolarskie mądrości, prawdy brodate i klasyczne mają to do siebie, że można w nie wierzyć lub nie wierzyć, trudno jednak nadawać im pozór argumentu w dyskusji.

Przestańmy już cytować a zacznijmy myśleć.

Gdy mówię, że zadaniem poezji jest wykształcenie nowych sposobów odczuwania, mam na uwadze reakcje czytelników i bynajmniej do tego postulatu się nie ograniczam. Pietrzak podnosi tę cząstkową wypowiedź do godności całokształtu i strzela we mnie cytatą z Brzozowskiego: „Jak by w sztuce wszystko polegało na wydobyciu z siebie takiego stanu, który by dawał możność stworzyć nieznaną dotąd, nową postać wypowiedzenia". Ani razu nie użyłem słowa „wszystko". Apeluję do zmysłu lojalności polemicznej. Jednocześnie chciałbym określić charakter postulatów krytycznych. Nie mają one władzy nakazu. Stanowią jedynie układ propozycji i tez dyskusyjnych. Uważam, że teoretyk winien formułować potencjalne dążenia poetów i nadawać im wyraz skrystalizowany. Widzimy perspektywy cudzych rezultatów — oto wszystko. Wnioski nasze płyną z doświadczeń pisarzy i tylko w ścisłym związku z ich pracą mogą być rozpatrywane. Ostatnia część artykułu Pietrzaka zawiera rzeczy proste. Wiadomo, że obraz nadaje kształt emocji, jest środkiem a nie celem wypowiedzi. Ale ja właśnie kwestionuję wartość tych sposobów, dostrzegam w nich ograniczenia. Uczucie przeistacza świat i dzięki temu wymyka się na zewnątrz. Jego istotny proces oglądamy zazwyczaj na tle układu rzeczy. Nie ma bezpośredniego związku między moją rozpaczą a szumiącym drzewem. Tak proste i łatwe zależności uważam za pozór. Szukam innej więzi człowieka ze światem. Pejzaż stanowi jedynie aluzję do przeżyć. Nie może ich wyrazić, ponieważ jest inną jakością. Symboliści wierzyli, że uczucia są przetłumaczalne. Do dziś dnia pokutuje w nas ten przesąd. A wystarczy chwila namysłu by pojąć, że odpowiednikiem emocji rzadko bywa niebo, las czy góra. To są wszystko wykręty poetyckie. Zamiast mówić o przebiegu sprawy uczuciowej—liryk ucieka w pole, szuka zwierciadeł i odbić. A zjawiska nigdy nie potrafią wyręczyć człowieka. One tylko fałszują obraz jego rozgrywki wewnętrznej. Ustawiczne szukanie pretekstów rzeczowych prowadzi do wyjałowienia. Jest zawsze próbą ucieczki od siebie. Stężając uczucia do stanu widzialności r o z m i e s z c z a m y je zamiast wyrażać. Czytam tomy pełne krajobrazów i mówię sobie: ależ tu nikogo nie ma. Przeżywamy brak człowieka w wierszu. Liryka za dużo widzi a za mało doznaje. Napróżno szukam w niej wielkich konfliktów. Wizja stanowi zazwyczaj aluzję do tego co było. Pejzaż dymi wspomnieniem. Uczyniono zeń epilog zdarzeń. Kiedyż stanie się terenem akcji lirycznej? Nawet utwory Przybosia zawierają aluzje do faktów. Czytając je mam takie wrażenie, jakby przed chwilą coś ważnego zaszło, a teraz autor spuszcza kurtynę horyzontu i każe nam sprawę *wypatrzeć.* Korzeń wiersza ulega zatajeniu, czytelnik otrzymuje szereg dynamicznych napomknień, ale sama treść doznania bywa zwykle dokładnie zakonspirowana. Taka lektura przypomina rozmowę dwóch osób, które z przejęciem komentują wypadek bardzo ważny. Nie mogę się dowiedzieć o co chodzi, ale ich wzruszenie jest rzeczą zaraźliwą, podlegam mu na kredyt, wierząc w doniosłą przyczynę.

Pietrzak dostrzega tylko dwie drogi: obrazowość albo bełkot dadaistów. Dla mnie wiersz jest miniaturą dramatu i funkcją uczucia zdobywającego. Gdy emocja rodzi się pod wpływem określonych faktów i zdarzeń, one właśnie powinny stanowić osnowę utworu. Wizja poetycka winna być nasycona człowiekiem po brzegi.

Trzeba mówić o ludziach, którzy są sprawcami wstrząsów wewnętrznych. Brak nam zupełnie liryzmu sytuacyjnego, brak krótkich spięć między indywidualnościami. Tło jest potrzebne o tyle, o ile bezpośrednio wiąże się z działaniem. Zamiast nadawać wzruszeniom charakter optyczny, winniśmy ukazać ich genezę. Wtedy poezja będzie mitologią faktów i sięgnie do „źródeł ciśnienia". Ujrzymy historię przebiegu irracjonalnego, dzieje wyzwolone od konwencji prozy. Fabuła emocji nie jest równoznaczna z anegdotą w znaczeniu życiowym. Dopuszcza czystą grę fantazji, skupia wyobrażenia i organizuje ich układ w wibrującą całość. Nie ma tu prawie krajobrazu. Zasłonił go człowiek, wyzwalający uczucia słowem, ruchem i gestem.

Analogie z powieścią i teatrem są czysto pozorne. Wiersz ujmuje całość w przekroju momentu kulminacyjnego. Pomija szereg etapów rozwojowych. Tłumaczy lata na język kilku godzin. Jest szczytem kondensacji, wypadkową losów. Skrótem burzy bywa czasem najjaśniejsza ze wszystkich błyskawic.

Poezja: Świat cały, wiele lat w pryzmacie nagłego olśnienia. Krajobraz staje się ważny, gdy wpływa na przebieg rozgrywki uczuciowej. *Ale robić z notorycznego asystenta i statysty główną osobę dramatu — to zakrawa na nieporozumienie.* Pietrzak nie dostrzegł perspektyw liryzmu sytuacyjnego. Wygrywa przeciw mnie dadaizm i zmusza do sprostowań. Oto one: Uznaję obrazowość pozostającą na usługach przeżycia ludzkiego. Wszystko, co dotyczy ruchu, słowa, lub gestu, musi mieć z natury rzeczy charakter wizualny. Jestem przeciwny dekoracjom plastycznym. Zwalczam spacerowy stosunek do rzeczywistości, widzenie dla widzenia, optykę bez konsekwencji. *Uważam, że pejzaż stanął między człowiekiem a jego sprawą, jako zły pośrednik.* Należy go wykluczyć. Liryka wyzwolona z pęt *obrazu towarzyszącego stanie przed nowym* zadaniem. Porwie ją pęd akcji wewnętrznej. Będziemy tłumaczyć uczucia na szybki język zdarzeń.

Istota imperializmu lirycznego tkwi w czym innym. Punktem wyjścia jest żal, skierowany pod adresem rzeczy, których jeszcze nie umiem doznawać. Wiadomo mi, że są ciekawe, piękne i godne uwagi, czemuż więc nie budzą wzruszenia? Jak wyzwolić energię uwięzioną w nich i jak je sobie uczuciowo przyswoić? Samo pragnienie emocji wprowadza nas w skomplikowany stan. Poeta zdaje sobie sprawę, że to, co go przejmuje, stanowi tylko drobny fragment możliwości stojących otworem. Wie o rzeczach więcej, niż potrafi wyczuć. Chęć zlikwidowania owej dysproporcji stanowi o charakterze imperializmu lirycznego. Jesteśmy rozjątrzeni pięknem, które nie budzi w nas żadnego oddźwięku. Znać urodę świata to znaczy uczynić z niej zdobycz duchową. W tym sensie twórczość jest aktem gwałtu nad rzeczywistością.

ALFRED ŁASZOWSKI

[1] Aczkolwiek artykuł p. Łaszowskiego ze względu na charakter należałoby może umieścić w dziale zatytułowanym *Polemika*, to jednak drukujemy go na tym miejscu, mając na uwadze ważność problemu. *Przyp. Redakcji.*

MIECZYSŁAW JASTRUN

WENUS

Gdy opuszczałem tamten dom,
W dole chojary czarnych jodeł
Zwierały się ze wszystkich stron,
W ciemności zatrzymując oddech.

O, ciężkie, niegościnne drzwi,
Kamienie tamtych gwiazd zazdrosnych!
Nienasycony pożar krwi
W ziszczeniu obojętnej wiosny.

Zjawiona w próchnie pnia, w kamieniu
Straszyła nocy zimna twarz,
I długo gasła gwiazda Wenus,
Schwytana w łopocący płaszcz.

KAZIMIERZ SOWIŃSKI

TRAGEDIA HISZPAŃSKA

Jedno z podań hiszpańskich mówi, że Bóg, stworzywszy słońce, umieścił je nad Toledem. Póki ono świeci, miastu nie stanie się nic złego. Ten stary mit ludowy uzyskuje dziś — na tle krwawej epopei ostatnich miesięcy — treść niemal symboliczną. Jak obie walczące strony są pewne, że jutro wzejdzie słońce nad Toledem, tak obie są przeniknięte wiarą, że *jutro* — po rozstrzygnięciu najtragiczniejszej w dziejach Hiszpanii walki — Toledo powita wkraczających zwycięzców własnymi ich sztandarami. Walka, która powołała pod broń młodzież i kobiety, toczy się z nieprzejednanym, bohaterskim uporem obu stron, które swą siłę moralną zamanifestowały w obronie Alkazaru i w bitwie o Eibar. Naród, który w ciągu kilku ostatnich lat przeżywa już drugą rewolucję, nie zatrzyma się teraz w połowie drogi: Hiszpania woli umrzeć stojąc, niż żyć klęcząc — powiedział Largo Caballero.



ZNISZCZONY POSĄG MADONNY Z MAQUEDA

Wojna hiszpańska od dawna przestała być sprawą wewnętrzną półwyspu Iberyjskiego. Wobec ogólnego przeświadczenia, że jej wynik nie pozostanie bez wpływu na najodleglejsze na pozór sprawy i kraje — zrozumiałe jest zainteresowanie, jakie budzi w całej Europie. Publikacje, dotyczące Hiszpanii, czytane są niemal gorączkowo bez względu na ścisłość zawartych w nich informacji i poziom literacki. A tymczasem zrozumienie tego tragicznego splotu procesów socjalnych, politycznych i religijnych, którego moment najważniejszy rozgrywa się właśnie na naszych oczach, nie jest wcale łatwe. Różnorodność elementów etnicznych, kultur i celów politycznych poszczególnych prowincji tworzy strukturę zagmatwaną, trudną do przeniknięcia dla obserwatora, nie obeznanego ze specyficznością problematyki półwyspu. „Hiszpania to nie Europa, — mówił w wywiadzie, udzielonym polskiemu dziennikarzowi, Miguel do Unamuno — to jest coś całkiem odrębnego, samodzielnego, niepodobnego do innych krajów".

Rozgraniczenie walczących obozów i schematyczna koncepcja walki chrystianizmu czy nacjonalizmu z bolszewizmem, pokutująca do dziś w większości naszych organów opinii publicznej, legitymuje się nie tyle usiłowaniem osiągnięcia możliwej jasności w ujęciu zagadnienia, ile raczej aktualnymi potrzebami poszczególnych ugrupowań politycznych. O informacje bezstronne niezwykle trudno. Tłumaczy się to zresztą nie tylko nastawieniem sprawozdawców, ale i trudnościami, wynikającymi z warunków bojowych, nie sprzyjających bynajmniej poznaniu prawdy. Korespondentom brak czasami najprymitywniejszych warunków do spokojnej pracy i perspektywy, która by umożliwiała słuszną ocenę zjawisk.

Na ostatnich próbach publicystycznych ujęcia problemu hiszpańskiego te wszystkie braki widać wyraźnie. Świeżo wydane reportaże z frontu iberyjskiego[1] charakteryzuje przede wszystkim aprioryczne nastawienie autorów, wskutek czego obraz, jaki otrzymujemy, jest pełen luk i przeoczeń. Wagę obu książkom nadaje po prostu samo podjęcie aktualnego tematu.

Roman Fajans, jako korespondent jednego z dzienników warszawskich, przebywał na terenach, zajętych przez wojska powstańcze. Jego „bazę wypadową" stanowiło Burgos — stolica nowego rządu a zarazem jeden z ośrodków, gdzie skoncentrowano dziennikarzy zagranicznych. Stąd robił liczne wycieczki, posługując się wszelkimi możliwymi do zdobycia środkami lokomocji i zapuszczając się aż do Madrytu. W Burgos przeprowadził szereg wywiadów z członkami rządu gen. Franco. Czy te rozmowy pozwoliły mu przybliżyć się do tragedii hiszpańskiej na odległość ścisłego i dokładnego widzenia? Chyba nie. Obraz rewolucji, jaki otrzymujemy w relacji Fajansa, jest niby wykończony gobelin, oglądany na uroczystym wernisażu. Cała skomplikowana plątanina nitek, wikłająca się z drugiej jego strony i ukazująca misterne wiązania, znalazła się poza polem jego uwagi. Wypowiedzi inicjatorów i wodzów powstania przeniknięte są słynną na cały świat hiszpańską uprzejmością i naznaczone piętnem dyplomatycznej gracji. Nie brak w nich zresztą i najpospolitszych komunałów. Subiektywizm autora w ocenie wypadków, jego ustalone z góry sympatie zyskały przez to niejako stempel oficjalności.

Z własnych obserwacji autora *Wskrzeszonego dzieła cezarów* dowiedzieć się możemy rzeczy ciekawych. Tak np. rozmiary interwencji niemieckiej widzi dopiero Fajans w uroczystości obchodu święta narodowego w Burgos. Nie dziwi go jakoś to, że ulice miasta są upstrzone sztandarami ze swastyką a radiostacja sewilska nadaje co dzień *Horst-Wessel-Lied*, że we wszystkich hotelach i kawiarniach rozbrzmiewa język niemiecki, ale widok zniszczonego czołgu sowieckiego pod Madrytem wywołuje jego „święte oburzenie". Lotnicy *narodowi* budzą w nim zachwyt przez swą pełną ofiarności służbę i patriotyzm, mimo że przy jakiejś okazji wyliczył, iż przeważają wśród nich Niemcy i Włosi, uposażeni doskonale i wysoko ubezpieczeni. Bezstronny czytelnik zorientuje się rychło w nastawieniu autora i potrafi oddzielić zebrany przezeń materiał rzeczowy od własnych jego komentarzy politycznych i wniosków. A ten materiał rzeczowy, jakkolwiek nie nazbyt obfity, jest interesujący i podany w sposób bardzo żywy.

Próżno byśmy szukali w książce Fajansa syntezy rozgrywających się wypadków i ich tła społecznego. Zamierzenia jego były znacznie skromniejsze, jak o tym zresztą uprzedza w króciutkiej przedmowie, w której motywuje także swój subiektywim w ocenie zjawisk. Celem jego było dać szereg żywych obrazów z hiszpańskiej wojny domowej. Opisem działań wojennych zajmuje się tylko z okazji wypadu do Madrytu, kiedy znalazł się tuż za czołową linią powstańczą. Teren jego obserwacji stanowią raczej pobojowiska skrwawionej ojczyzny Cervantesa, niż sama walka.

Prowadzi nas szlakiem, przez który przeszły obie armie. Niby na makabrycznej wystawie oglądamy prawdziwe cmentarzysko dzieł sztuki: spalone kościoły, zburzone pomniki starej architektury, zdruzgotane rzeźby. Szaleństwo, które eksplodowało w tym dziele zniszczenia, było nierozumne i świętokradcze. Sugestie autora, przewijające się poprzez opisy cennych szczątków, nad którymi przewaliło się szaleństwo tłumu, niby jakiś nieujarzmiony, antychrystowy żywioł — są w pewnej tylko mierze słuszne. Jeśli powstańcy nie niszczą w tym stopniu co czerwoni obiektów sztuki, to tłumaczyć to należy nie tylko różnicami ideowymi, ale faktem, że siły powstańcze składają się z wojsk regularnych, z wyszkolonej bojowo milicji karlistowskiej i zdyscyplinowanych kadr falangistów, rekrutujących się w największej mierze spośród inteligencji, przywiązanej do tradycji kulturalnej — podczas gdy po drugiej stronie walczy nieopanowany tłum, w 50-ciu procentach złożony z analfabetów. Godzi się o tym pamiętać, idąc po tej prawdziwej *via dolorosa*.

W opisie „kostnicy posągów", zniszczonych krucyfiksów i pociętych na strzępy dzieł malarstwa kościelnego autor uzyskuje patos najwyższy, bo cichy, wyrażony słowami stonowanymi, ale pełnymi ekspresji. Tutaj po prostu sam montaż migawkowych zdjęć posiada wymowę jakiegoś biblijnego psalmu żalu. Tu słowa tchną żarem prawdziwego bólu. Zawiodły autora środki artystyczne w opisie bezprzykładnego bohaterstwa i męczeństwa „lwów Alkazaru", — dopiero w obrazach, poświęconych opisowi dzieł sztuki, uzyskuje Fajans najlepsze osiągnięcia. Obrazki są kreślone kilkoma zaledwie sztrychami niby subtelne litografie, ale mają ostrość i wyrazistość zbliżeń filmowych. Dopiero tu doznajemy prawdziwego wstrząsu.

Książka Fajansa mimo wszystkich zastrzeżeń, które zostały podniesione, stanowi pozytywny wkład do naszej literatury reportażowej. Napisana na ogół dobrze, chwilami wznosi się do wyżyn prawdziwego artyzmu. Jakkolwiek autor wystrzega się rozważań historycznych czy estetycznych, to jednak jego bogata wiedza pozwala mu przez szersze podmalowanie tła historycznego uzyskać pełną wyrazistość nie tylko w opisie zabytków sztuki, ale nawet w obrazie niełatwej do przeniknięcia współczesności hiszpańskiej.

W książce Faiansa do głosu doszła jedna tylko z walczących stron i to w oficjalnych prawie wypowiedziach wodzów ruchu powstańczego. W porównaniu z *Hiszpanią 1936* reportaż Przywieczerskiego wyróżnia się usiłowaniem zobrazowania całokształtu sprawy hiszpańskiej. Obserwacje swoje zresztą zbierał autor także po stronie białych i dane, dotyczące „lojalistów", są z konieczności bardzo skąpe. W przeciwieństwie do Fajansa, który eksplorację swoją prowadził utartym szlakiem wszystkich korespondentów zagranicznych, zetknięcie się Przywieczerskiego z wydziałem prasowym Junty zniechęciło go do tej drogi. Klucz do tragedii hiszpańskiej starał się znaleźć w rozmowach z „szarym człowiekiem". I dlatego *Hiszpania w ogniu* daje przekrój nastrojów hiszpańskiej ulicy. Własne obserwacje uzupełniał autor systematycznie danymi, zaczerpniętymi z różnych publikacji. Zebrany przezeń surowiec faktów cechuje ścisłość,



WŚRÓD RUIN ALKAZARU

wzbudzająca zaufanie do informacyj autora. Ale na tym też wyczerpują się plusy reportażu. Konkluzje autora, zawarte najczęściej w inscenizowanych po literacku rozmowach z bezimiennymi informatorami, są na ogół mało ciekawe, chwilami aż rozbrajające swoją naiwnością.

Tak np. genezę obecnej wojny wyprowadza autor (jak przystało na dziennikarza polskiego z pod znaku bardzo swoiście narodowego) z walki dwóch zakonspirowanych potęg: masonów i jezuitów. A wiadomo przecież, że masonami są nie tylko przywódcy obozu republikańskiego, ale i gen. Mola i Queipo de Llano, co więcej — że obecni wrogowie należeli kiedyś do tej samej loży.

Prymitywne środki literackie, jakimi operuje Przywieczerski, nie pozwalają mu tworzyć sugestywnych obrazów, ale z mnóstwa ciekawych informacji wyłania się dosyć pełny i wierny przekrój sprawy hiszpańskiej. Styl nazbyt dziennikarski nie przyczynia splendoru tej książce. Jeżeli *Hiszpania w ogniu* jest publikacją interesującą, to tylko przez bogactwo zawartych w niej wiadomości.

Przegląd dziejów rewolucji od pierwszych jej dni jest jednym z najlepszych rozdziałów książki. Wiadomości, wyławiane z komunikatów prasowych, czytywanych z dnia na dzień, składają się na obraz pełen luk — toteż dobrze zrobił autor, że zebrał je w całość, dając zwartą rekapitulację działań wojennych obu stron.

Pobieżny zarys dziejów Hiszpanii, jakim Przywieczerski kończy swój reportaż, niewiele nas zbliża do jej dzisiejszych problemów. Walczące armie uważają się — każda ze swej strony — za bojowników o przyszłość ojczyzny. Daleko jeszcze do wyniku tej tragicznej rozprawy. Obecnie bardziej jeszcze niż przed paroma miesiącami jesteśmy świadomi tego, że losy Hiszpanii nie rozstrzygną się ani dziś ani jutro. Na początku rewolty gen. Franco był pewny zwycięstwa po kilku zaledwie tygodniach walki. Wejście swoich wojsk do Madrytu ustalił przecież dokładnie na dzień 12 października. Ani wcześniej ani później. A do dnia dzisiejszego jeszcze stolica pozostała „ciudad invicta". Wśród zmiennych losów walk bratobójczych, we krwi obrońców Alkazaru, czerwonych marynarzy z Bilbao i baskijskich niepodległościowców — rodzi się przyszłość niewiadoma.

KAZIMIERZ SOWIŃSKI



PORĄBANA PŁASKORZEŹBA Z CAZALLI POD SEWILLĄ

[1] ROMAN FAJANS: *Hiszpania 1936.* Z wrażeń korespondenta wojennego. Str. 217. Warszawa 1937. Tow. Wyd. „Rój". — JERZY PRZYWIECZERSKI: *Hiszpania w ogniu.* Reportaż. Str. 214. Warszawa 1936. Księg. Wł. Michalak i S-ka.

MICHAŁ KONDRACKI

„DER KUHREIGEN" W OPERZE

Jeżeli przysłowiowy rak może być na bezrybiu uważany za rybę, to i operę Wilhelma Kienzla *Der Kuhreigen* czyli *Blanchefleur* (po naszemu: *Markiza*) można słuchać jako poważne dzieło sceniczne.

Zapewne większość scen świata, które ten utwór wystawiły, traktowały go jako pozycję repertuarową, stojącą do pewnego stopnia na marginesie zasadniczych widowisk scenicznych. U nas po bohaterskim wysiłku, jakim była realizacja *Parsifala* w Teatrze Wielkim, dyrekcja uznała za wskazane sięgnąć po murowaną „kasówkę", zwłaszcza, że zdała ona egzamin światowy.

Libretto operowe (oparte na noweli B. H. Bartscha *Mała Blanchefleur*), dzieło rąk R. Batki, jest mocno przestarzałe, zupełnie nieaktualne i nie trafiające nikomu do przekonania. Idealizując i gloryfikując arystokrację rodową Francji z epoki przedrewolucyjnej Ludwika XVI, ośmiesza ją jednocześnie, każąc uwięzionym i skazanym na śmierć hrabiom, markizom i książętom tańczyć w więzieniu wytwornego menueta. Absurdalny pomysł sceniczny, podający w wątpliwość gatunek mentalności arystokracji XVIII wieku i jej sympatyków, wzbudza zrozumiałe zastrzeżenia. Tańczenie menueta przed śmiercią nie jest wyczynem bohaterskim, lecz najczystszym aktem głupoty. Jeżeli się komuś zachciewa tańczyć w obliczu gilotyny, to nie oznacza to bynajmniej pogardy dla śmierci, ani pogodnej rezygnacji wobec losu, lecz kurczowe chwytanie się zewnętrznych, ginących form towarzyskich walącego się w gruzy świata burżuazyjnego. Tańczący w więzieniu arystokraci nie wzbudzają ani odrobiny litości. Wyglądają na próżniaków i zarozumialców, nie mających nic lepszego do roboty.

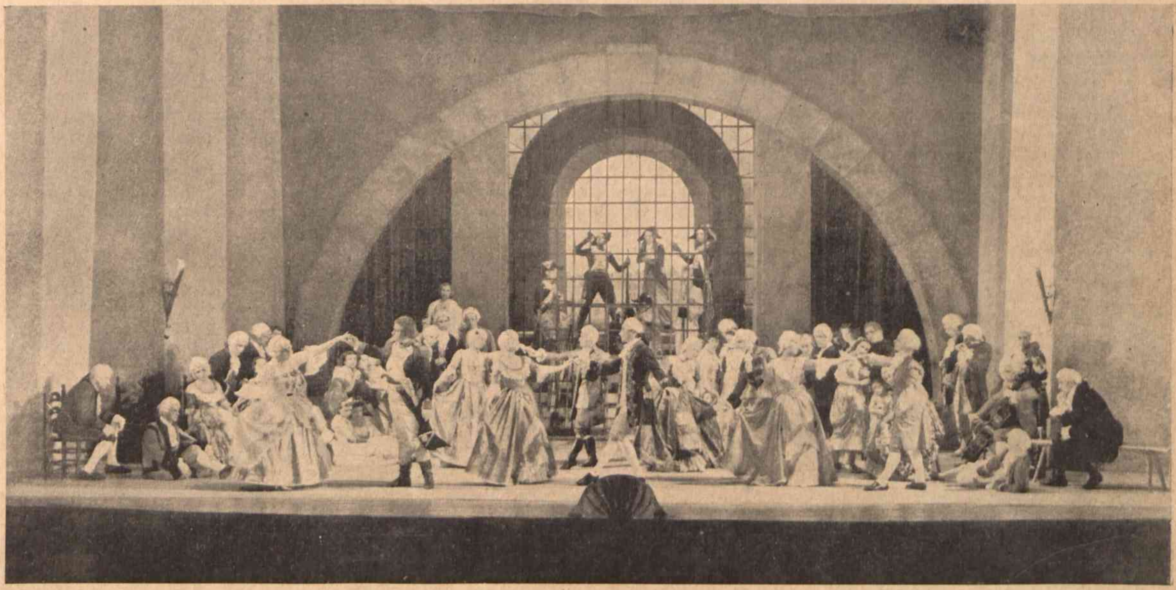
Takie wrażenie odnosi się podczas oglądania tego widowiska w reżyserii Adolfa Popławskiego. (Gdzież się podziały piękne projekty gościnnych inscenizacji oper przez Leona Schillera?). Scena rewolucji sankiulockiej w akcie przedostatnim zrobiona jest według znanej recepty: dużo śpiewów, okrzyków i hałasów zbuntowanego ludu, pijanej tłuszczy, trochę burzy w szklance wody, sztandary rewolucyjne i t. d. (A propos sztandarów: co za paradoks! Trójkolorowy sztandar rewolucji francuskiej, dzisiaj symbol oficjalnych barw narodowych, jest obecnie zwalczany przez rewolucyjno-komunistyczne związki współczesnej Francji, widzącej w trójkolorach reakcyjnego ducha faszystowskiego a propagującej czerwony sztandar rewolucji międzynarodowej. Obraz rewolucji na scenie operowej jest więc mimowolnym anachronizmem, niemal nieporozumieniem. Schiller by to napewno zaktualizował jakimś nowym chwytem.)

Co do wartości muzycznej samego dzieła należy poczynić najdalej idące zastrzeżenia. Przyjemna i zupełnie nieszkodliwa muzyczka Kienzla przypomina typową sałatkę stylistyczną: sporo eklektyzmu, z domieszką cennych reminiscencji papy-Wagnera, zakrapianych wiedeńskimi „süssichkeitami". Oto tło muzyczne akcji. Robota orkiestrowa — na poważnym poziomie. Autor wyrobioną ręką i ze zręcznością wirtuoza scenicznego przerzuca się z nastroju w nastrój, obraca się bardzo łatwo w świecie problemów operowych. Rutynowany fachowiec, uczeń mistrza z Bayreuth, potrafił Kienzl utrzymać słuchaczy w ciągłym napięciu, chwilami nawet zająć swoją muzyką, — jednak nie treścią jej. Nie dał nic poza dobrą ilustracją akcji scenicznej. Partie wokalne pisane są zręcznie, z gruntowną znajomością efektów śpiewanych. „Leżą", jak to się mówi, w głosie.

Nie jest tajemnicą, że *Markizę* wystawiono u nas dla Bandrowskiej-Turskiej, nie bez czynnego udziału sławnej śpiewaczki w ogólnych zagadnieniach montażowych. Trudno jednak nalewać z próżnego: brak funduszów pozwolił tylko na taką realizację *Markizy*, na jaką było stać dyrekcję opery.

Nie dało się jednak przymknąć ucha na detonowania Gruszczyńskiego (w roli Primusa Thallera, podoficera pułku szwajcarskiego), jak również chóru. Mamy chyba prawo domagać się poprawności wykonania ze strony śpiewaków stołecznych?

Stanisław Gruszczyński swym powrotem na scenę Teatru Wielkiego nie wniósł nic nowego. Niektóre fragmenty śpiewał ładnie. Nastrojowa pieśń wolnych szwajcarów *Der Kuhreigen* (dająca nazwę sztuki) — zabroniona w owych czasach we Francji wobec powodowania częstych dezercji w szeregach wojsk francuskich — należy do najlepszych momentów całej opery. Jest to ponoć prastara szwajcarska melodia narodowa, grywana od wieków przez pasterzy na słynnym rogu alpejskim. Kienzl włożył ją w usta Primusa Thallera — i chóru żołnierzy szwajcarskich. Thaller-Gruszczyński nie potrafił jednak stworzyć interesującej sylwetki artystycznej, ani wznieść się na właściwy poziom artystyczny.



„MARKIZA" W OPERZE WARSZAWSKIEJ. SCENA WIĘZIENNA.

Zato Ewa Bandrowska-Turska królowała niepodzielnie (jako Markiza „Blachefleur"), choć nie miała zbyt obfitego pola do popisu. Jej przedziwnie piękny głos, wspaniała technika, bajeczne opanowanie roli, wybitny talent aktorski i wyrafinowana kultura artystyczna złożyły się na przepiękną i niezapomnianą kreację „małej markizy". Bandrowska jest niezrównaną odtwórczynią tej roli. Zwłaszcza w akcie drugim, rozgrywającym się w sypialni króla Ludwika XVI, czarowała nasza wielka śpiewaczka całe audytorium swoim słowiczym głosem. Precyzja i łatwość, z jaką wykonywała wdzięczne akrobacje koloraturowe, wzbudzała powszechny entuzjazm. Perliły się tryle, rozsypywały barwną kaskadą biegniki, to znów wzbierały w srebrzyste górne tony, wytrzymywane aż do utraty tchu... przez słuchaczy.

Ewa Bandrowska-Turska, bohaterka wieczoru, miała bardzo liczną ekipę partnerów, z których na wymienienie zasługuje A. Wiśniewski (król Ludwik XVI, umywający się tylko jednym palcem w obecności całego dworu; ładny przykład!), E. Bender (markiz de Massimelle), Fr. Platówna (Doris, córka gospodarza kantyny), E. Mossakowski (Favart, podoficer strzelców, bardzo czupurny).

Pozostali wykonawcy robili co mogli i jak umieli.

Dyrygował Tyllia, kapelmistrz rutynowany, lecz daleki od ideału.

MICHAŁ KONDRACKI

KAROL IRZYKOWSKI

NIEMIECKIE WYROBY TEATRALNE

TEATR LETNI: *Adam i Ewa*, komedia w 7 odsłonach E. Liebla.

Jużeśmy się z tym oswoili, że wiedeńscy i węgierscy autorzy komediowi nie tylko nie kryją bryndzy panującej w ich miastach, lecz nawet zdołali już przerobić ją na motyw komediowy. Niegdyś bawiono ludzi innym nieszczęściem ludzkim: idiota, jąkała, głuchy, karzeł, teściowa, roztargniony profesor, dziś spełnia tę rolę bezosobowa bryndza pobitych państewek.

Komedyjka, czy raczej farsa, jest niezła, choć przyzwoita. To znaczy, że spełnia przyzwoicie to, co jest przywilejem farsy: robić aluzje do nieprzyzwoitości. Ktoś kładzie pannę na stół i opiera swą głowę na jej piersiach: oto kulminacyjna sytuacja dwuznaczna. Ale ta panna jest ubogą studentką medycyny, która przyjęła obowiązki służącej u pewnych „państwa", aby w wolnych chwilach uczyć się do egzaminu, stół jest stołem kuchennym, ktoś jest jej starszym kolegą i doradcą, który w ten sposób chce ją nauczyć auskultowânia narządów wewnętrznych. Zastają ich na tym in flagranti, skandal, podejrzenia i rozwiązanie (na razie tylko węzła komicznego). Z świeżo upieczoną doktorką żeni się jej były chlebodawca, burżuj, z kwitkiem wychodzi przedstawiciel proletariatu, monter, który, kochając się w studentce, wciąż naprawiał u „państwa" przewody elektryczne i wciąż jej przeszkadzał w nauce.

Pół widowni oklaskuje tego montera, p. Skoniecznego, w jego perypetiach elektryczno-miłosnych. W roli studentki znalazła p. Lindorfówna pole do popisu dla swego daru konwersacji i dla swego trochę zimnego humoru. P. Gella daje doskonałą szarżę lekkomyślnej burżujki. Amant, p. Różycki, i doradca studentki, p. Daczyński, z umiarkowaną przesadą reprezentują dwa głody: pierwszy — miłosny, drugi — głód pieczeniarza wiedeńskiego, — stara figura komediowa, która jednak w dawnej stolicy wielkiego państwa stała się na nowo aktualna.

Dowcipy na próbkę: Taka, co każdego mężczyznę obmacuje po łacinie (lekarka), nie nadaje się dla mnie na żonę — mówi monter. — Te dzisiejsze młode dziewczęta, to jeszcze jedyny prawdziwy mężczyzna w naszych czasach — mówi się o typie Ewy.— Nie ma szczęścia w małżeństwie, kiedy żona (lekarka) może każdej chwili w nocy być wyrwana z łóżka.

TEATR MALICKIEJ: *Mała Kitty i wielka polityka*, komedia w 4 aktach Stefana Donata.

Gdyby to była komedia czysto polska, napisałbym o niej może: znakomita, ale że jest niemiecka, więc tylko: dobra. Ich, szelmy, obowiązuje przecież wyższy poziom. Była pewna mistyfikacja z tym Donatem, brano go za Polaka, aż się pokazało, że to żydowski dziennikarz z Berlina, Stein po prostu. Temat międzynarodowy: światowa konferencja gospodarcza, tajemniczy ministrowie, ich sekretarze i sekretarki, aferzyści, ciekawi dziennikarze, wszechwiedzący i filozofujący portier — a na tym tle naiwna, głupia i urocza manicurzystka (po polsku można by: paznokciarka, ładziręka, co brzmi trochę jak odmiana Irenki). Trochę dobrej satyry na „wielką" politykę, zwłaszcza na jej żargon tajemniczo-górnolotny. Kitty — to nowa odmiana Madame Sans-Gêne, włazi w te misterne sieci, czaruje dziennikarza i ministra, intryguje — ale nieudolnie, co należy podnieść z uznaniem dla autora, bo — mnie przynajmniej — przejadły się już zachwyty nad inteligencją prostaczków. Minister — angielski! — przeniknął, zażartował z niej, z dziennikarza, z aferzystów, i w końcu zrobił happy-end, kojarząc młodą parę, dając im posadę, — niczem komisarz sowiecki.

Dużo dowcipu sytuacyjnego i słownego.

Dobrze zagrany portier, dziennikarz, aferzyści, ale bohaterką jest p. Malicka, jako Kitty. Co za bogactwo naturalnych warunków! Wdzięk, pyszna dykcja, wspaniały humor, rutyna. Ale — ale Warszawa, powodzenie, nałogowe grywanie modnych dziś ról kobieco-zdobywczych, klimat kabaretu i życia ułatwionego już oddziałały na p. Malicka. Kitty musi być trochę ordynarna, bo to jest w jej roli, ale gdy to się łączy jeszcze z tupetem, wątpię, by wytworny dżentelmen jak ów minister brytyjski mógł znaleźć w tej osóbce smak szczególny.

KAROL IRZYKOWSKI

GDY KRYZYS SIĘ SKOŃCZYŁ...

W chwili, gdy nie tylko osiągnęliśmy „dno kryzysu", ale zaczynamy się szybko wspinać w górę koniunktury, szerokie pole pracy otwiera się przede wszystkim dla tych, którzy posiadają mniejsze lub większe zasoby i mogą tworzyć własne warsztaty pracy.

Każde ciągnienie Loterii Państwowej — a jest ich dwanaście do roku — przysparza krajowi kapitalistów, rozporządzających płynną gotówką, tak bardzo pożądaną przy wszelkich poczynaniach o charakterze gospodarczym; tę samą dodatnią rolę odegrało również zakończone dnia 16 kwietnia ciągnienie trzeciej klasy trzydziestej ósmej Loterii, w którym rozlosowano ośm tysięcy wygranych na ogólną sumę 2.089.750 złotych.

Główną wygraną tej klasy, wynoszącą sto tysięcy złotych, podzielili się mieszkańcy Górnego Śląska, pracownicy zakładów przemysłowych, pp.: E. H., K. L., M. R. i H. K. Każda z tych osób otrzymała dwadzieścia tys. złotych na ćwiartkę szczęśliwego losu Nr. 174.201.

Sporo pieniędzy wpłynęło do Łomży, tam bowiem mieszkają właściciele poszczególnych ćwiartek numeru 58488, na który padła wygrana siedemdziesiąt pięć tys. złotych. Podzielą się tą kwotą dwaj kupcy, wojskowy i woźny sądowy. Druga wygrana tej samej wysokości przypadła mieszkańcom stolicy na Nr 151025; poszczególne ćwiartki należą przeważnie do przedstawicielek płci pięknej.

Po pięćdziesiąt tysięcy wygrały numery: 150083 (Warszawa) i 72363 (Lesko, woj. lwowskie). I w tym wypadku szczęście dopisało paniom, które — trzeba to przyznać — rozumieją korzyści, jakie daje gra na Loterii Państwowej, i biorą w niej tłumny udział.

Oczywiście wszystkie wymienione osoby będą miały teraz jeden tylko kłopot: jak najlepiej ulokować swe pieniądze. Ale to już wybiega poza ramy niniejszego sprawozdania.

Niedługo już, bo 7 maja, rozpoczyna się ciągnienie czwartej klasy, której główna wygrana wynosi — jak wiadomo — milion złotych. Należy więc pamiętać o odnowieniu losu, by uniknąć niepotrzebnych trudności.

ŚWIAT KSIĄŻEK

LUDWIK SZCZEPAŃSKI: *Cuda współczesne*. Str. 238. Kraków, 1937. Wyd. „Natura i kultura".

Wielki czarodziej nastroju i poeta „nieznanego", Maeterlinck, mówi w jednym ze swych utworów *(Mądrość i przeznaczenie)*, że nie życzyłby największemu wrogowi swemu, choćby jego inteligencja była bardzo nieprzeciętna, aby żył w świecie, w którym by wszystko było już znane. Wypowiedziana jest w tym tęsknota człowieka za światem, który niepokoi zagadkami. Czar romantyzmu zawiera się w zdaniu: „są rzeczy na niebie i ziemi, o których się filozofom nie śniło"; dzięki tym właśnie rzeczom świat jest pociągający. Zdawało by się, że ludzie w XX w. przestali wierzyć w cuda. Jest to jednak tylko pozór. Pragnienie tajemniczości manifestuje się dzisiaj przeważnie jako nostalgia romantyzmu. Tymczasem świat dalej jest nieznany, „gość nieznany" zjawia się ciągle. Jedni widzą zagadkę w ruchu punktu energii—elektronu; drudzy, o mniej abstrakcyjnym myśleniu, pochylają rozgorączkowane twarze nad wirującym stolikiem seansu spirytystycznego. Dla ludzi wiary świat nigdy nie przestanie być tajemniczy, ponieważ każda następna chwila może przynieść niespodziewaną ingerencję Boga.

Książka Szczepańskiego jest próbą, w dużym stopniu udaną, przedstawienia możliwie obiektywnego zjawisk „nadnaturalnych". Na pierwszy plan wysuwają się znane fakty uzdrowień w Lourdes. Podobnych do Lourdes ale mniej slawnych miejscowości jest dużo. W Portugalii zasłynęła Falima; wioska hiszpańska Esquioga znana jest na całym świecie jako miejsce cudów. W Belgii znajduje się miasteczko Beauraing, słynące z cudownych objawień.

W kościele w Neapolu jest słynna ampułka ze szkła, w której mieścić się ma skrzepła krew św. Januarego. „Kilka, a czasem kilkanaście razy w roku skrzepła substancja, zawarta w większej ampułce, rozpuszcza się i przechodzi w stan płynny na oczach zebranego ludu, mianowicie podczas świąt w miesiącach: maju, wrześniu i grudniu".

„W Neapolu oprócz krwi św. Januarego przechowywana jest jeszcze krew św. Jana Babtysty, św. Szczepana i św. Pantaleona, które również się rozpuszczają".

Dookoła sprawy stygmatyczki Teresy Neumann powstała cała literatura. Ks. arcybiskup Teodorowicz bronił cudowności zjawisk w Konnersreuth, ks. dr P. Siwek zajął wobec stygmatyczki stanowisko krytyczne.

W Polsce żyje Naścia Wołoszynówna, u której występują podobne objawy jak u Teresy. Znajduje się ona obecnie w klasztorze s. s. bazylianek we Lwowie.

W dalszych rozdziałach mówi autor o lewitacji, odporności na ogień, cope-trick; są to zjawiska mniej lub zupełnie nie związane z wiarą. Ciekawe jest jednak, że fakty te nie są tak rozpowszechnione, jak zwykle się zdaje ludziom wierzącym w realność zjawisk metapsychicznych. I tak np. „w r. 1919 dwa wielkie dzienniki angielskie: *Times* i *Daily Mail*, ogłosiły ankietę w sprawie „sztuki z liną". Kilkudziesięciu bardzo poważnych Anglików, którzy długie lata spędzili w Indiach i przebywali często na dworach maharadżów (generał sir Artur Lyttelton-Annesley, płk. Foman, major Branson i wielu innych), oświadczyło, że mimo usilnych starań nigdy nie udało się im zobaczyć „sztuki z liną" i nigdy nie spotkali się z kimś, kto widział tę produkcję na własne oczy.

Intencją autora jest w możliwie obiektywny sposób podać te fakty, które wydają się mu bezspornie prawdziwe. Autor nie ma zamiaru stawiać własnej hipotezy tych zjawisk, dlatego też razi nieco pewna niechęć do tłumaczenia pewnych faktów przez religię.

MIECZYSŁAW MILBRANDT

WACŁAW MROZOWSKI: *Dobranoc... dobranoc...* Warszawa 1936. Nakładem księgarni F. Hoesicka.



WACŁAW MROZOWSKI

Książeczka Mrozowskiego zrodziła się pod patronatem literackim wyraźnym i nietrudnym do odgadnięcia, tym bardziej, że rozwiązanie zagadki wskazuje sam autor, zwracając się do swego patrona w dłuższej apostrofie lirycznej. Apostrofą tą jest wiersz zatytułowany *Kapitanie bez gwiazd*, dedykowany Józefowi Czechowiczowi i przenikliwie a przedziwnie charakteryzujący tego poetę. Tomik Mrozowskiego powstał w kręgu pedagogicznych oddziaływań autora *Z błyskawicy* i stanowi znamienny przykład *reakcyjnego charakteru* tych oddziaływań (patrząc na rzecz ze stanowiska ortodoksalnej awangardy krakowskiej). Gdy bowiem w poezji awangardowej każde zdanie eksploduje jak pocisk, nabity skomplikowanym ładunkiem wyobrażeniowym, tu, w szkole poetyckiej Czechowicza, ułamkowe frazy i pół-zdania grają muzycznie i falują, nawleczone na delikatną nić drgającej melodii lirycznej. Ten swoisty kształt stylistyczny „odpoznajemy" bez trudności w utworach Mrozowskiego.

„Ars poetica" autora *Dobranoc* nie jest wyrafinowana; nad jego niezbyt samodzielnym artyzmem przeważa to, co zwie się potocznie „substancją liryczną": wyznania, zwierzenia, skargi i żale. Kiedy Mrozowski sili się na bardziej wyszukaną ekspresję, popada w konwencjonalną sztuczność (począwszy od pretensjonalnej dedykacji „Białej Iris" poprzez różne „lazurowe arie", „kobierce z koniczyn" i t. d.) lub zbyt już niewolniczą zależność od Czechowicza. Na ogół jednak są to raczej skromne wypowiedzi uczuciowe, mniej lub więcej wykrystalizowane twory „liryki czystej". Liryzm ociera się w nich o sentymentalizm, czasem łzawy; ktoś złośliwy mógłby z tego względu scharakteryzować autora jego własnymi słowami: „zapłakany chłopiec odśpiewywał sny". Sentymentalizm z kolei łączy się z rozlewnością; za dużo słów w tych wierszach, słów często bladych, pozbawionych barwy, znaczenia, nie zapalających się jedno od drugiego wewnętrznym blaskiem. Stąd nieraz utwory całe rozlane jakieś, nieforemne, jakby bezwładne.

Tak, nie jest to dobra książka; ale nie można odmówić jej pewnych zalet i może nawet wartości. Godna bliższej uwagi i przejmująca jest przede wszystkim tematyka liryczna zbiorku: gorzkie skargi rozbitka, wydartego z rodzimej gleby, z przyrodzonego środowiska, i nie umiejącego zaszczepić się trwale na nowym gruncie. Skargi te ujmują nadto swą skromnością; autor, wiedziony trafnym instynktem, stylizuje je na listy do najbliższych, do siostry, matki, ojca. Prywatny ton, powściągliwa intymność tych wyznań prawdziwie zjednywa czytelnika. Tęsknota za domem rodzinnym, zbłąkanie w obcym i niepojętym świecie znajduje niekiedy istotny wyraz poetycki; w zamyśleniach poety nad sobą odzywa się tu i owdzie szczery ton elegijny, słowo lekkie i delikatne, niemożliwa do zdefiniowania niematerialność liryczna, osnuwająca uczucia i rzeczy mgłą oddalenia. Taką elegią jest czysty, jak gdyby przefiltrowany erotyk *Nad Narwią*, w niektórych zdaniach i strofkach naprawdę odrealniony, rozwiany i przezroczysty jak powietrze. „Idziemy krokiem lekkim jak przylot ptaków" — to może najbardziej charakterystyczny zwrot; z innych utworów można wyłowić takie przedziwne metafory, jak: „gwiazdy pogasły zdmuchnięte ustami kochanków" lub: „Miasto rodzinne przysłonięte jest — echem dzwonów na ave". Te przebłyski inspiracji twórczej u Mrozowskiego są nieefektowne, prawie niedostrzegalne, szare; trzeba dobrze się przyjrzeć, aby je dostrzec. Na chwilę, nieoczekiwanie rozjaśniają one prozaiczne na ogół notatki i szybko giną; jest w nich coś ulotnego, motylego. Nie darmo motyw motyla tak często powraca w tych wierszach. „Swoje usta nadstaw — do pocałunku jak kwiat pod motyla"; „rój motyli, trzymających ciemność na skrzydłach"; „motyle nad głową krążą — biją skrzydłami o brwi"; „sen motylem odlatywał z powiek"... Kiedy więc uważnie czytamy tę książeczkę, przenikniętą tak bezradną i zrezygnowaną skromnością, z góry już jakby skazaną na to, aby pozostać na boku, odnajdujemy w niej raz po raz akcenty delikatnej, nieśmiałej, autentycznej poezji — wątłe i nikłe.

LUDWIK FRYDE

TEKI ODUŁOK: *Na dalekiej północy*. Przekład z rosyjskiego Heleny Winawerowej. Warszawa. Wydawnictwo Współczesne. Str. 178.

Prymitywizm tej książeczki jest niesłychany; słowa, łączone w krótkie, nierozrosłe zdania — podprowadzają jedynie do faktów. Tok snuje się zatem od wypadku do wypadku opowiadając surowe dzieje, które się na dalekiej północy, wśród mrozów i śniegów kształtują. Tu przepada wszystko, co nie ostaje się jako bohaterstwo trudnego losu; najprostsze i najcięższe zarazem sprawy sięgają miary epopei. Walka człowieka z wieczną nocą, z jednostajnym i równym śniegiem, z głodem, który niemowlętom każe sukę ssać — przywodzą na pamięć jakieś pierwotne czasy, epoki potworów i lodowców. Jesteśmy jakby na tropach owego bohaterstwa, któremu podbiegunowe słońce ponuro przyświeca, mróz ścina krew w żyłach a legendy jak zwierzęta fantastyczne zaglądają upiornie do oczu. I znowu: rodzi się hart pierwszego człowieka-zdobywcy, zdrowe barbarzyństwo, co płaci za każdą zdobycz ceną najwyższą — życiem. W takiej okrutnej walce nie ma miejsca na cierpienie, miłość, piękno inne, aniżeli to, które jest podporządkowane użyteczności.

Gdy to zrozumiemy, prymitywizm omawianej prozy nabierze cennej wagi: autentyzmu, który przemawia surowym głosem Nie jest to autentyzm programowy, ani sprawozdanie z pobytu w tundrach jakiejś ekspedycji naukowej. Autor pochodzi z plemienia północnego Jukagirów, życie opisywane doskonale zna i koleje swoich bohaterów niejednokrotnie przemierzył. „Nigdy się nie myłem i nie wiedziałem, co to jest bielizna — czytamy we wstępie. — Na gołym ciele nosiłem kosmatą koszulę ze skóry jelenia i spodnie z takiej samej skóry. Było to moje jedyne ubranie w ciągu wielu lat." Zetknąwszy się z cywilizacją, która na północ docierała za pośrednictwem kupców rosyjskich, Odułok z chłonnością pierwotnej natury przystosował się szybko do nowych warunków, wykształcił się i został asystentem sowieckiego Instytutu Ludów Północy.

Książka Odułoka powstała zatem ze wspomnień, zwierzeń współplemieńców i wnikliwych obserwacyj, jakie autor poczynił, zwiedzając już w nowym charakterze (asystenta wspomnianego Instytutu) północne tundry. Tokiem opowieści objęty został półwysep Czukczów, u podstawy złączony z Syberią, wierzchołkiem zaś jakby umykający pomiędzy lody Oceanu Północnego, cieśninę i morze Beringa. Tę to ziemię zmrożoną, którą przez osiem miesięcy nakrywa podbiegunowa noc, obrał Odułok za teren zmagań człowieka z losem.

Bohater owego północnego eposu zwie się Imteurgin, myśliwy i hodowca jeleni. Równie może nim być każdy inny Czukcza. Życie tu bowiem jest tylko jedno, rozróżnienia między ludźmi nie czyni. Bo istnieją jedynie: walka, w której obok ludzi, z nimi lub przeciw nim współuczestniczą zwierzęta, i zagłada, przemawiająca wiecznym milczeniem z nieogarnionych, równych śniegów.

Człowiek zwycięża, sprzymierzony z jeleniem. Łączy się z nim na śmierć i życie. Czukcza powiada: „Ptaki przyjdą i odejdą, ryby zbudzą się i opuszczą na dno, a jeleń zawsze z nami zostanie. Jeleni ludzie jesteśmy".

GRZEGORZ TIMOFIEJEW

HIERONIM MICHALSKI

WIOSNA POETYCKA W POZNANIU

„Ugór wielkopolski" przestał już być ugorem. W ciągu ostatnich lat wiele uległo zmianie w układzie stosunków i sił życia kulturalnego tej dzielnicy. Tętno nie jest jeszcze silne ani nawet normalne, ale odsłoniła się najgłębsza strona dokonanej zmiany: głos podejmują talenty wyrosłe z gleby wielkopolskiej, gdy dotąd w dziedzinie sztuki i literatury reprezentowani byli przede wszystkim przybysze. „Ugór" zazielenił się a znaki wróżebne wskazują na piękne i niedalekie żniwo. Najbardziej renesans sił żywotnych objawił się może w poezji. Temu, kto ma możność obserwować to zjawisko *in statu nascendi*, musi okazać się szczególnie charakterystycznym fakt wyrastania znacznego liczebnie — żeby tak rzec — poetyckiego narybku, zapowiadającego talenty, do których należeć mogą lata najbliższe.

Poznań w tym rozbudzonym życiu literackim Wielkopolski gra rolę ośrodka niechybnie najważniejszego. W dziedzinie poezji próbuje konkurować Ostrzeszów czyli *Okolica poetów* oraz poniekąd Września, gdzie ukazują się *Wici Wielkopolskie*. Jednak wiosna poetycka przyszła w tym roku przede wszystkim do Poznania.

Zapoczątkował ją 11 zeszyt *Promu*, na ogół mało znanego poza Poznaniem pisma poświęconego poezji, mimo że ukazuje się, co prawda nieregularnie, czwarty już rok i w bilansie ogólnym pism poetyckich ma pewne znaczenie. Wynika to zapewne z ograniczenia ram tylko do członków grupy, która pismo wydaje, a w skład której wchodzą: Przyłuski, Herbert, Brodowska, Morski, Kosko, Psarski. Lepiej *Prom* prezentował się, gdy krąg ten był odemknięty i pisywali także inni poeci, jak Czechowicz, Czuchnowski i inni.

Jako tom 10 biblioteki tej grupy ukazał się ostatnio nowy zbiór wierszy Edwina Herberta *Narodziny płomienia*. Na drodze twórczości tego poety stanowi on dalszy etap poszukiwań, nacechowanych wysiłkiem i ambicją zamierzeń, ale nie docierających do osiągnięcia. Obecny tom jest nawet mniej jasny pod względem krystalizacji owych poszukiwań, niż poprzednio ogłoszony p. t. *Dęby kwitną*.

Brak krystalizacji uwidocznia się przede wszystkim w sferze formalnej, a wynika to z tego, że Herbert nie może zdecydować się na wybór sztuki poetyckiej. Błąkając się chwiejnie wśród różnych typów, wywołuje wrażenie bezstylowości; kształtując w wysiłku słowo, gubi jego lotność, popada w niedopowiedzenia, skróty, przeskoki, a niekiedy nawet zostawia ślady łamania się ze środkami wyrazu. Poezja jego nie ma wdzięku, pobrzmiewając nieporadną chropowatością. Jednak niekiedy zabrzmi w niej także ton ujmujący, ton jakby bohaterskiej wagi *(Powitanie)* albo też rozsnuje się niepozbawiony czaru nastrój *(Poranek, Przebudzenie)*.

Okres poszukiwań przeżywa Herbert również na płaszczyźnie osobowości poetyckiej. Osobowość ta jeszcze nieokreślona, a poszukiwania nie przynoszą osiągnięcia. Wydawać by się mogło, że znajdzie się ona w panteizmie, którego pogłosy wybrzmiewały w twórczości Herberta i znaczą się również w tym zbiorze („pozostać pozwól mi kochaną ziemią"), ale poeta opuszcza tę drogę; jako znak pewnego przeczucia poczytać można zapewne słowa wiersza tytułowego, który mówi o przepełniającym człowieka tchnieniu bożym.

Jednak nie nadeszły jeszcze „narodziny płomienia", a zaznacza się dopiero jego niejasne przeczucie, które zapewne zaważy na dalszej drodze Herberta, poety mniej umiejącego z siebie dać, niż by na to pozwalał jego rzeczywisty talent.

Znamię poszukiwań uwyraźnia się także na zbiorze wierszy młodziutkiego poety Leonarda Turkowskiego, wydanym pod znamiennym tytułem: *Krew ziemi* (Poznań 1937, księg. Dippla). Tytuł dlatego jest znamienny, że właśnie w ziemi odnalazł Turkowski sens swoich poszukiwań.

Ciekawe ze stanowiska socjologicznego są: tęsknota i przywarcie do ziemi, objawiające się u poety miejskiego pochodzenia.

„Twarde pieśni" Turkowskiego, jak sam o nich mówi, mają istotnie wydźwięk pewnej chropowatości; nie wiadomo, czy wynik łamania się z formą, czy charakterystyczna cecha poezji wielkopolskiej? Poeta od pierwszego zbiorku zrobił krok naprzód, ale nie okrzepnął jeszcze tak w odniesieniu do nurtu treściowego swej poezji, jak i w sferze sztuki poetyckiej, której brakuje często kultury. Wartość wierszy nierówna, a nieraz dobry zaczątek pomysłu potyka się na rozprowadzeniu. Mimo licznych zastrzeżeń, jakie się nasuwają, trzeba podkreślić przebijający się w poezji Trukowskiego, jeszcze co prawda niewyraźnie, jakiś żarliwy ton prawdy poetyckiej.

Florian Jernas, debiutujący tomem *Księżyc nad Poznaniem* (Poznań 1937, księg. Dippla), wprowadza w całkiem inną aurę. Jego wiersze to przeważnie ballady, wyrosłe w klimacie ballad Sztaudyngera, który zresztą swoją przedmową wprowadza zbiór w świat.

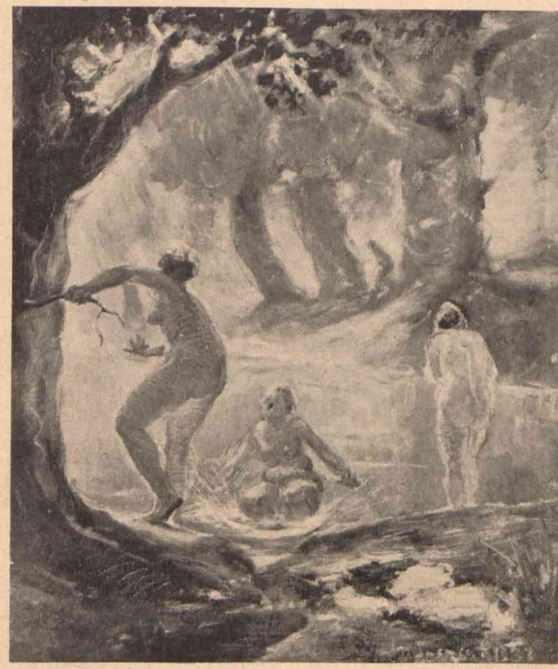
Jernas nie panuje jeszcze nad środkami wyrazu, które są prymitywne. Jest dopiero materiałem na poetę i nie wykracza poza krąg regionalizmu, jaki zakreśliła tematyka jego ballad.

HIERONIM MICHALSKI

KONRAD WINKLER

Z WYSTAW WARSZAWSKICH

I. SPERSKI W SALONIE GARLIŃSKIEGO



ARY SPERSKI — PORANNA KĄPIEL

Jak dalece korzystnie wpłynęła Wystawa Malarstwa Francuskiego w Muzeum Narodowym na warszawskich malarzy — możemy przekonać się naocznie, oglądając kolekcję prac Ary Sperskiego w Salonie Garlińskiego (Mazowiecka 8). Stosując się do gustów i smaków niewybrednej „publiczki warszawskiej" ze sfer drobnomieszczańskich, artysta ów wystawił tam szereg portretów, świadczących raczej o dobrym humorze i pogodnej beztrosce jego modeli, aniżeli o poważnym traktowaniu przez niego zadań malarskich. Jest jednak na wystawie jeden niewielki obraz p. n. *Poranna kąpiel*, który wystawia Sperskiemu niezłe świadectwo i daje korzystne wyobrażenie o skali jego malarskich możliwości. Kompozycja ta — stworzona przez artystę już po obejrzeniu pokazu malarstwa francuskiego — utrzymana jest w lekkich, niebieskawych tonach, harmonizujących ze złotawymi światłami i refleksami na ciałach kąpiących się kobiet i może uchodzić za dodatni okaz z rodzaju „Ecole de Paris". Ale nauka, płynąca ze wspomnianej wystawy francuskiej, jest innego zgoła pokroju i nie powinna zachęcać naszych malarzy do zbyt powierzchownego traktowania efektów światła i barwy na przedmiotach, których forma malarska nie wypływa z wewnętrznych przeżyć i przemyśleń artysty.

Spodziewać by się jednak należało, iż wystawca, któremu nie można odmówić swobody i łatwości w malowaniu, pogłębi z czasem swą sztukę, idąc po linii największego oporu, i znajdzie swą formę indywidualną w zetknięciu się ze światem zjawisk i w swej własnej wyobraźni, której bezustanne organizowanie i porządkowanie staje się dzisiaj głównym zadaniem prawdziwego artysty.

II. KROWICKA W ZWIĄZKU ZAW. PLASTYKÓW



HELENA KROWICKA — DZIEWCZYNA Z LALKĄ

Mówi się powszechnie, że nikt jeszcze nikogo malować nie nauczył. Malarstwo bowiem nie jest samym tylko rzemiosłem. Jest ono także i czymś więcej. Niemniej racjonalny sposób nauczania może przyśpieszyć proces kształtowania się świadomości artystycznej u młodego elewa i pobudzić go do poszukiwań na własną rękę. Racjonalna metoda wychowania artystycznego wyrabia w uczniu przede wszystkim poczucie odpowiedzialności i sumienność w ustosunkowaniu się do sztuki, gdzie nie ma miejsca na fałszywe gesty. Artysta-pedagog winien dbać o czystość atmosfery w swej pracowni, winien skrzętnie unikać wprowadzania do niej wszelakich sztucznych, histerycznych podniet, które stwarzają klimat wprost zabójczy dla spokojnej, systematycznej pracy nad duchowym i intelektualnym rozwojem przyszłych artystów i pedagogów.

Owym racjonalnie prowadzonym warsztatem pracy pedagogicznej w warsz. Akad. Szt. Pięknych jest niewątpliwie pracownia prof. Kowarskiego. Krowicka nauczyła się tam wiele, nabrała szacunku dla dobrego malarstwa i obecnie wystąpiła ze swą pierwszą wystawą zbiorową w Związku Zaw. Pol. Art. Plastyków (Al. Ujazdowskie 37) — dając około 50 malowideł olejnych, akwarel i rysunków, wyobrażających przeważnie barwne sceny z życia ludu kresowego, tudzież pejzaże i portrety — gdzie, mimo programowej niejako „tematowości" — na pierwszym miejscu widzimy walkę tej zdolnej malarki o własną formę i o własne środki artystycznego wyrazu.

Krowicka jest na wskroś polskim temperamentem artystycznym. W przedstawianiu większych zbiorowisk ludzkich widzi ona możność wzbogacenia swych kompozycyj o jedną co najmniej oktawę kolorystycznych sensacyj, a robi to szczerze, bezpretensjonalnie i z coraz to większym wyczuciem praw nowoczesnej ikonografii. W malowidłach olejnych dominantą jest kolor czerwony, którego surowość łagodzi malarka akcentami zieleni i niebieskiego — dbając o przewagę tonów ciepłych nad zimnymi — co charakteryzuje i wyróżnia współczesne malarstwo polskie od innych modernizmów europejskich.

Dorobek Krowickiej, mimo niedociągnięć i braku malarskiej rutyny, jest na ogół poważny i daje niewątpliwie rękojmię przyszłego rozwoju.

KONRAD WINKLER

KSIĄŻKI NADESŁANE

ZYGMUNT JURKOWSKI: *Księżycowe interesy*. Powieść. Stron 332. Warszawa 1937, Tow. Wyd. „Rój".

KRZYSZTOF WINTER z Żegania: *Kuźnic śląskich i kopalń opis i oznaczenie krótkie*. Str. 48. Katowice 1937, Wyd. Instytutu Śląskiego.

JERZY HULEWICZ: *Córa Oxymoronu*. Powieść. Stron 342. Warszawa. Bez daty. Skład główny w Domu Książki Polskiej.

JANUSZ MAKARCZYK: *Liberia, Liberyjczyk, Liberyjka*. Stron 112. Z ilustracjami. Warszawa 1937.

U. WALDO CUTLER: *O królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu*. Stron 240. Przekład F. Kruszewskiej. Lwów 1937. Państwowe wyd. Książek Szkolnych.

TITAYNA: *Kobieta wśród łowców głów*. Stron 172. Warszawa 1937. Wyd. „Europa".

KONKURS PIONU

Dalszy ciąg wykazu nowel podamy w numerze następnym.

ODPOWIEDZI REDAKCJI W SPRAWIE KONKURSU

Autorowi noweli p. t. *Bogoria jest cicha...* (Godło „N. S." = „J. Ż"). — Wycofany rękopis odeślemy po otrzymaniu znaczków pocztowych.

Autorowi noweli p. t. *Muzyk i dziewczyna* (Godło „Kot"). — Nowela jest w redakcji. Była wymieniona w wykazie.

Panu H. H., Lwów. — Nowela *Brute*, oznaczona godłem „Orion" jest w redakcji. Była wymieniona w wykazie.

Autorowi noweli p. t. *Kaczka na zimno* (Godło „Pterodaktyl"). — Nowela jest w redakcji. Była wymieniona w wykazie.

Autorowi noweli p. t. *Nauka czytania* (Godło „Poszukujący"). — Dobrze. Obie nowele są w redakcji.

Autorce noweli p. t. *Fragment o Brygidzie i Alfredzie* (Godło „Wiarą naprzód"). — Rękopis wysłaliśmy.

Autorowi noweli p. t. *Demiurg w opałach* (Godło „Spiritus movens"). — Jeden maszynopis jest do dyspozycji Pana w redakcji.

Wszelkie zapytania w sprawie konkursu prosimy podpisywać nie tytułem noweli ale *godłem*.

PRZEGLĄD PRASY

DYSKUSJA O SZCZEROŚCI W POEZJI. Zagadnienie szczerości należy do najżywiej dyskutowanych problemów literackich. Niedawno zajął się nim w odczycie radiowym Karol Irzykowski. Scharakteryzował pokrótce trzy różne postawy wobec szczerości, wiążące się jak najściślej z ewolucją poezji polskiej w ostatnich dziesięcioleciach. W okresie „Młodej Polski" szczerość była ceniona wysoko; szczególnie gorliwym wyznawcą tej idei artystycznej był wówczas Kazimierz Tetmajer. Okres powojenny przyniósł wśród licznych dewaluacji również dewaluację „bezpośredniego wyrażania uczuć", ale na krótko, bo oto *Okolica poetów* i wszczęty przez nią ruch wprowadza na nowo zdetronizowaną szczerość na tron. Historia powtarza się, choć niezupełnie: „szczerość", propagowana przez *Okolicę*, nie polega już na biernym reprodukowaniu treści uczuciowych przez poetę, lecz ma kierunek czynny, zdobywczy, nastawiony na opanowanie rzeczywistości przez poezję.

Odczyt Irzykowskiego, wydrukowany w *Kurierze Porannym*, wywołał replikę polemiczną Jerzego Hulewicza. Hulewicz analizując popularne pojęcie szczerości wskazał na bliskie jego sąsiedztwo z innym nieco pojęciem, a mianowicie bezpośredniością. Owa bezpośredniość ogranicza niesłychanie zakres możliwości sztuki i gdyby mierzyć jej kryteriami przekazany nam dorobek przeszłości, musielibyśmy odrzucić wiele znakomitych dzieł, m. in. arcydzieła naszych wielkich poetów romantycznych.

Z naszej strony moglibyśmy tylko przypomnieć nieocenioną uwagę z *Walki o treść*. Pyta w niej retorycznie Irzykowski: „Cóż jest warta szczerość głupca?" Idzie więc nie o takie formalne sprawy, jak bezpośredniość czy wierność samemu sobie, lecz o zawartość, o meritum, o treść owego „sobie", które nie jest wcale dane z góry, in natura, i ulega „przeniesieniu", „utrwaleniu" (tu założenie całej wczorajszej, na naturalizmie filozoficznym opartej, estetyki z jej mętną ideą „wyrazu osobowości" w sztuce); „ja" artysty nie *odbija* się w dziele lecz *staje się* poprzez dzieło. Postulat szczerości utrzymuje się zaś tylko wówczas, gdy twórczość artysty pojmujemy jako... dobieranie zwierciadła.

POWOŁANIE KRYTYKI LITERACKIEJ. Hieronim Michalski, recenzent poetycki *Kultury*, w którym zyskaliśmy od niedawna prawdziwie kompetentnego krytyka poezji, zamieścił w ostatnim numerze poznańskiego tygodnika ciekawe wywody p. t. *Drogi i prawa krytyki*. W oparciu o Brzozowskiego i Irzykowskiego autor stwierdza, iż poza informacyjną, doraźną pracą recenzenta leży właściwe pole twórczości krytycznej: stawianie swoich postulatów twórcom, walka — używając ładnego wyrażenia Michalskiego — o pełnię poezji: „Z roli *świadomości moralnej epoki* (Brzozowski) ...wynika heroiczna walka z artystą o jego wielkość, walka z jego szkodliwą postawą twórczą, w której nie tętni związek poezji z religią, a której zmiana otworzyłaby przed jego talentem rozległe prespektywy rozwoju, walka Jakuba z Aniołem. Dopiero taka krytyka byłaby „*stwierdzeniem solidarności i solidarnej odpowiedzialności pomiędzy krytykiem a twórcą*" w tym sensie, jak tego domagał się Brzozowski".

KLIO NA PRZESZKOLENIU. „Już tyle razy trapiono nas, historyków, rewizją—tyle razy próbowano nas musztrować: dr Olgierd Górka żądał lepszej logiki i trzeźwiejszych obliczeń, dr Boy-Żeleński posądzał o ukrywanie „zielonych teczek" i pokazywał, jak się podchodzi do dziejów przez alkowy; dr K. M. Morawski odżegnywał się od „nauki oficjalnej"; red. St. Piasecki wołał „więcej aktualności! z życiem Panowie!"...

Zacytowaliśmy tytuł i początek interesującego artykułu prof. Wł. Konopczyńskiego w *Myśli Narodowej* (nr. 16, z dn. 18 kwietnia). Prof. Konopczyński polemizuje ze Stanisławem Kozickim, który potępił dotychczasową historiografię polską i wysunął hasło „wszechstronnej rewizji naszych poglądów historycznych". Nie na wszystko, co pisze autor artykułu, pisalibyśmy się; pragniemy jednak podkreślić głęboko słuszną jego tezę naczelną: „*od westchnień publicystycznych do naukowego rewizjonizmu daleka droga...* Zbyt wiele już wiemy o swych ojcach i praojcach, by można było cały gmach wiedzy historycznej co pokolenie z boku na bok przewracać, albo stawiać do góry nogami".

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się. **Administracja:** Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Wilam Horzyca**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.